National Library of Canada
Canadian Theses Service
Ottawa, Canada
K1A 0N4

Bibliothèque nationale du Canada
Services des thèses canadiennes

CANADIAN THESES

THÈSES CANADIENNES

NOTICE

The quality of this microfiche is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

Reproduction in full or in part of this film is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30. Please read the authorization forms which accompany this thesis.

AVIS

La qualité de cette microfiche dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, examens publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de ce microfilm est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30. Veuillez prendre connaissance des formules d'autorisation qui accompagnent cette thèse.

THIS DISSERTATION
HAS BEEN MICROFILMED
EXACTLY AS RECEIVED

LA THÈSE A ÉTÉ
MICROFILMÉE TELLE QUE
NOUS L'AVONS REÇUE

NL 339 (r. 86/01)

Canada

National Library of Canada | Bibliothèque nationale du Canada

Ottawa, Canada
K1A 0N4

214

TC –

0-315-23408-3

CANADIAN THESES ON MICROFICHE SERVICE – SERVICE DES THÈSES CANADIENNES SUR MICROFICHE

PERMISION TO MICROFILM – AUTORISATION DE MICROFILMER

• Please print or type – Écrire en lettres moulées ou dactylographier

AUTHOR – AUTEUR

Full Name of Author – Nom complet de l'auteur

NELSON ARTURO GONZÁLEZ-ORTEGA

Date of Birth – Date de naissance

~~FEB~~ 17 of January, 1952

Canadian Citizen – Citoyen canadien

☐ Yes / Oui ☒ No / Non

Country of Birth – Lieu de naissance

COLOMBIA, South America

Permanent Address – Résidence fixe

Calle 21 Nº 5-109 (2º piso)
Ibagué, Colombia
South America.

THESIS – THÈSE

Title of Thesis – Titre de la thèse

CREACION LITERARIA EN IN COLD BLOOD y CRONICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA

Degree for which thesis was presented
Grade pour lequel cette thèse fut présentée

Master of Arts

Year this degree conferred
Année d'obtention de ce grade

1985

University – Université

University of Alberta

Name of Supervisor – Nom du directeur de thèse

Richard Young

AUTHORIZATION – AUTORISATION

Permission is hereby granted to the NATIONAL LIBRARY OF CANADA to **microfilm** this thesis and to **lend** or **sell copies of the film.**

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

L'autorisation est, par la présente, accordée à la BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU CANADA de **microfilmer** cette thèse et de **prêter** ou de **vendre des exemplaires du film.**

L'auteur se réserve les autres droits de publication; ni la thèse ni de longs extraits de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation écrite de l'auteur.

ATTACH FORM TO THESIS – VEUILLEZ JOINDRE CE FORMULAIRE À LA THÈSE

Signature

Nelson González O

Date

Aug 12, 1985

NL-91 (r. 84/03)

Canada

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

Creación literaria en *In Cold Blood* y *Crónica de una muerte anunciada*

by

(C)

NELSON ARTURO GONZALEZ-ORTEGA

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE

OF MASTER OF ARTS

IN

HISPANIC LITERATURES

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

FALL 1985

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR **NELSON ARTURO GONZALEZ-ORTEGA**

TITLE OF THESIS **Creación literaria en *In Cold Blood* y *Crónica de una muerte anunciada***

DEGREE FOR WHICH THESIS WAS PRESENTED **MASTER OF ARTS**

YEAR THIS DEGREE GRANTED **FALL 1985**

Permission is hereby granted to THE UNIVERSITY OF ALBERTA LIBRARY to reproduce single copies of this thesis and to lend or sell such copies for private, scholarly or scientific research purposes only.

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

(SIGNED) Nelson González O

PERMANENT ADDRESS:

CALLE 21 NO. 5-109 (2º PISO)

IBAGUÉ, COLOMBIA

SOUTH AMERICA

DATED Aug. 12 1985

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research, for acceptance, a thesis entitled **Creación literaria en** *In Cold Blood* **y** *Crónica de una muerte anunciada* submitted by **NELSON ARTURO GONZALEZ-ORTEGA** in partial fulfilment of the requirements for the degree of **MASTER OF ARTS** in HISPANIC LITERATURES.

.....

Supervisor

.....

.....

Date... August 6, 1985

DEDICATORIA

Para mi hermana Mary,
quien un día,
en la aurora de su vida,
partió hacia el infinito,
para nunca más volver.

ABSTRACT

The purpose of this dissertation is to investigate the processes involved in the creation of *In Cold Blood* (1965) by Truman Capote, and *Crónica de una muerte anunciada* (1981), by García Márquez. These two authors and their works have several points in common: both are known as journalists and writers of fiction and while Capote's book deals with a multiple murder in Holcomb (Kansas), García Márquez's is concerned with a murder in Sucre, Colombia. The two stories, taken from reality, are about the criminals, the nature of their crime, and the reaction of the population to true events.

Our analysis is presented in six chapters. In the first, we comment upon the literary and extraliterary reasons that motivated this dissertation, and the mainly eclectic method of analysis we have used. In the second, we will deal briefly with the treatment to which reality has been subjected by writers of different times. After placing the problem we are concerned with, in its theoretical and historical context, we will then show the changes that real events have undergone when they are presented in the works of the two writers. In our fourth chapter we shall analyse how Truman Capote succeeds in remaining faithful to reality in his story to a certain extent, since this was his main preocupation when writing the novel. However, we show that he does not succeed in mantaining the objectivity to which he aspires because everything in his novel is controlled by an "implied author" who imposes a subjective perspective on the story he is telling. In the fifth chapter, we will determine the identity and some of the characteristics of a personal narrator in *Crónica de una muerte anunciada* who presents his story in the very act of his investigating and writing it and re-creates the processes of transformation that events undergo when they are fictionalised. Finally, in a brief commentary, we will present the conclusions reached through our analysis.

RESUMEN

El objeto de esta tesis es investigar el proceso creativo en *In Cold Blood* y *Crónica de una muerte anunciada*, escritas por Truman Capote y Gabriel García Márquez, en 1965 y en 1981, respectivamente. Hay varios puntos de contacto entre los dos escritores: ambos son ampliamente conocidos tanto por sus trabajos periodísticos, como por sus novelas, y las dos obras citadas tienen un asesinato real como tema central. En el libro de Capote se relata un homicidio múltiple que sucedió en Holcomb (Kansas), y en la obra del escritor colombiano se narra un crimen ocurrido en Sucre, Colombia. En las dos novelas se describen los criminales, la naturaleza del crimen y la reacción de los ciudadanos ante el hecho.

Nuestra investigación se divide en seis capítulos. En el primero, identificamos las razones literarias y extraliterarias por las cuales decidimos emprender este trabajo y el modo de análisis principalmente ecléctico que empleamos en él. En el segundo, explicamos el tratamiento a que los escritores han sometido la realidad a través del tiempo. Después de situar el problema que nos ocupa en su contexto histórico y teórico, presentamos en el tercer capítulo la transformación que sufrieron los datos reales al ser elaborados en las dos obras literarias que son el motivo de nuestro estudio. En el cuarto capítulo, vemos como Truman Capote, hasta cierto punto, se mantiene fiel a la realidad en lo narrado, que era lo que se proponía al escribir la novela. Sin embargo, también mostramos que no logra la objetividad que buscaba, ya que, como veremos, todos los elementos estructurales de su novela son controlados por el "autor implícito". En el quinto capítulo, determinamos la identidad y las características de un narrador personal que se representa en lo narrado en el acto mismo de la investigación y escritura de *Crónica de una muerte anunciada*, de modo que re-crea el proceso de transformación que sufren los hechos reales al ser ficcionalizados. Finalmente, en lás últimas páginas, presentamos las conclusiones a que hemos llegado al terminar nuestro análisis.

AGRADECIMIENTOS

Mis agradecimientos sinceros al profesor Richard Young, quien corrigió esta tesis. Sin su valiosa orientación y disponibilidad, no hubiera sido posible este trabajo. Agradezco también al profesor José Varela por sus consejos y ayuda durante mis estudios.

Table of Contents

Chapter — Page

DEDICATORIA iv

ABSTRACT v

RESUMEN vi

AGRADECIMIENTOS vii

I. INTRODUCCION 1

II. REALIDAD E INVENCION: CONTEXTO HISTORICO DE UN PROBLEMA ... 7

III. REALIDAD Y FICCION: PERIODISMO Y NOVELA 15

El suceso real 15

El suceso visto a través del periodismo y de la novela 17

La simbiosis de lo real y lo imaginario 19

IV. PROCESOS CREATIVOS EN *IN COLD BLOOD* 25

Estructuras: tiempo y espacio 29

Voces narrativas y puntos de vista 37

Efectos retóricos 48

V. PROCESOS CREATIVOS EN *CRONICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA* 59

El narrador 60

Causa y efecto 65

El tiempo 78

La tradición literaria 88

VI. CONCLUSION 104

BIBLIOGRAFIA 109

I. INTRODUCCION

Por qué asociar en un trabajo crítico dos escritores aparentemente tan dispares como Truman Capote y Gabriel García Márquez? La respuesta a esta pregunta surge en parte de las circunstancias fortuitas que han marcado mi primer contacto con algunas de las novelas de ambos escritores. A García Márquez, ya lo conocen inicialmente los estudiantes de las literaturas hispánicas a través de *Cien años de soledad*, novela que deslumbra la primera vez que se la lee y que exige varias lecturas posteriores antes de que sea posible conocerla bien. Algunos años después de leer por primera vez la gran novela de García Márquez, recuerdo que en un diciembre colmado por las nieves nórdicas, el escritor explicaba a los eruditos suecos el asombro que debieron sentir los conquistadores españoles al descubrir la flora enigmática de los diciembres resplandecientes del Caribe. Se le escuchaba con solemnidad a este emisario de literaturas, que hablaba de regiones telúricas y remotas donde sucedían cosas legendarias. Venerable literatura la que se fraguaba en este discurso, como la que le sirvió de inspiración técnica, trasciende fronteras y aporta elementos culturales que ayudan a la comprensión y aceptación de culturas diferentes.

Si es cierto que el escritor es producto de su cultura, no lo es menos que se beneficia de corrientes de inspiración provenientes de las literaturas de otros pueblos. Así sucede con García Márquez, quien, como es sabido, siente una gran admiración, entre otros escritores, por William Faulkner. Esta simpatía por el escritor norteamericano, compartida por Truman Capote, es lo que colocaba al novelista colombiano a la expectativa de la obra del autor de *In Cold Blood*. Ciertamente, ya en los años cincuenta, en una de sus "jirafas", el entonces periodista Gabriel García Márquez, afirmaba,

> Las dos únicas cosas que acerca de la personalidad literaria de Truman Capote conozco en concreto, son ya suficientes para colocarme a la expectativa de su obra. La primera

> de ellas es su propia declaración de que sus autores predilectos son Marcel Proust y William Faulkner. La segunda es su cuento *Miriam*....
>
> Sin lugar a dudas, *Miriam* es un cuento magistral. Uno de los relatos cortos más lleno de alucinaciones, de hermosa locura que haya leído alguna vez. La lección de Faulkner ha sido extraordinariamente aprovechada. [1]

Estas declaraciones estan precedidas por la descripción que el periodista colombiano hace del novelista norteamericano:

> El extraño pseudónimo con que el escritor norteamericano Truman Capote - 23 años, 1,54 metros, 48 kilos - se ha dado a conocer en la literatura universal, ha sido sin duda la causa no sólo de que generalmente se ignore su verdadero nombre, sino de que la suya sea en la hora actual una personalidad embellecida por la leyenda. [2]

Paradójicamente, la calificación de "personalidad embellecida por la leyenda" también puede ser aplicada en la actualidad al propio García Márquez. Sin embargo, la leyenda en la cual se han constituido ambos escritores no está basada únicamente en su ruidosa actuación pública, sino en la calidad artística de sus obras.

La estrepitosa publicidad en torno a la vida y la obra de Truman Capote y, en especial, la controversia que ha generado su libro *In Cold Blood* fueron razones determinantes que me decidieron a conocer sus novelas. Leí *In Cold Blood* por la misma época en que leía *Crónica de una muerte anunciada* (1982) y captó mi atención, entonces, el hecho de que pese a que ambos libros se basaban en hechos reales (un asesinato), trataban el tema de una forma diferente.

La lectura de la biografía de Truman Capote me reveló numerosas afinidades literarias y extraliterarias con la vida y obra de García Márquez. Las semejanzas extraliterarias las constituyen hechos como suescolaridad formal relativamente escasa compensada ampliamente por su formación autodidacta. Es, quizás, una de las razones por las cuales los dos escritores también muestran afinidades en su concepción del mundo. En efecto, ambos ven la vida como una serie de elementos irónicos y sobrenaturales que se interrelacionan y se materializan en el destino individual y colectivo del ser humano, sin que éste tenga poder sobre ellos. Estos aspectos extraliterarios trascienden en gran medida a sus obras, ya que en ellas tratan de elaborar artísticamente dicha concepción. No obstante, a pesar de esta visión mística, si se

---

[1] Jacques Gilard, *Gabriel Garcìa Màrquez, textos costeños. Obra periodìstica*, (Barcelona: Editorial Bruguera, 1981), Vol 1, pp. 285 y 286.
[2] Jacques Gilard, *Gabriel Garcìa Màrquez, textos costeños*, p. 184.

quiere, no han perdido su contacto con la vida diaria y sus circunstancias, hecho revelado por su dedicación al periodismo como profesión paralela a la del novelista.

Durante muchos años Truman Capote trabajó como periodista de la prestigiosa revista *The New Yorker*. Realizó famosos reportajes como "The Duke in His Domain" y "The Muses Are Heard". [3] Como es sabido García Márquez también trabajó como periodista de planta de *El heraldo* de Barranquilla y de *El espectador* y actualmente trabaja como periodista "free lance" para numerosos diarios mundiales. [4] Ha publicado célebres reportajes tales como "El relato de un náufrago" y "90 días en la cortina de hierro". Estos reportajes presentan alguna semejanza temática y técnica con los ya mencionados de Truman Capote. [5] Es notable también la evolución artística de los dos novelistas. Truman Capote, empezó como novelista y después se dedicó al periodismo sin decidirse definitivamente por ninguna de estas profesiones. Por su parte, García Márquez empezó como periodista y luego se constituyó en novelista sin haber

---

[3] Para una visión más completa de la vida y obra de Truman Capote, véase la extensa y completa bibliografía compilada por Robert J. Stanton, *Truman Capote: A Primary and Secondary Bibliography* (Boston: G. K. Hall & Co., 1980), donde se informa acerca de los numerosos libros y artículos dedicados a cada obra y a cada etapa de la vida literaria del escritor. Véase además, Marie Rudisill y James C. Simmons, *Truman Capote* (New York: William Morrow and Company, Inc., 1983). Se trata de un homenaje póstumo a Capote que constituye uno de los documentos biográficos más recientes sobre el autor norteamericano.

[4] Además de los *Textos costeños* ya mencionados, que son intensamente biográficos, los dos tomos editados por Helmy F. Giacoman, *Homenaje a Gabriel García Márquez* (Madrid: Selecciones gráficas, 1972) constituyen una excelente recopilación de artículos sobre diferentes aspectos de la obra del autor. Véase también *Gabriel García Márquez: An Annotated Bibliography*, (1947-1979), compilada por Margaret Eustella Fau, (Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1980).

[5] "El relato de un náufrago"y "The Duke and his Domain" se centran sobre la vida de un hombre común que termina por hacerse famoso. En el primer caso, un náufrago es aclamado con honores nacionales y luego olvidado y, en el segundo, se trata de Marlon Brando en la soledad del poder. El estilo usado por los periodistas es directo y claro y emplean intensamente la anécdota personal para conceder una dimensión humana a sus héroes. Por otra parte en "90 días en la cortina de hierro" y "The Muses Are Heard" los puntos de semejanza son más extensos; ambos reportajes son sobre los países socialistas, ambos escritores hacen una gira semioficial y sus reportajes son encargados por periódicos establecidos y populares de sus respectivos paises (*El espectador* y *The New Yorker*); los dos muestran gran interés en el aspecto burocrático de la sociedad soviética y ambos lo destacan anecdóticamente en sus reportajes. (Véase, Jacques Gilard, *Gabriel García Márquez, obra periodística*, Vol 4, *De Europa y América*, pp. 669 y 760, y para los reportajes de Truman Capote, véanse los comentarios de Kenneth T. Reed, *Truman Capote*, Boston: Twayne Publishers, 1981, pp. 97 y 101.)

olvidado el periodismo. Los dos han aplicado las técnicas periodísticas a la literatura, especialmente en sus obras *In Cold Blood* y *Crónica de una muerte anunciada*.

No obstante estas semejanzas entre Truman Capote y García Márquez, no nos proponemos comparar sus obras. Lo que nos interesa es estudiar la manera en que ambos autores han escrito una novela basándose en un suceso real. Por tanto, no examinamos sólo la fusión de datos reales y datos imaginarios sino, ante todo, los procesos creativos asociados a la escritura de ambas obras.

Elaboramos primero el contexto histórico en el cual queremos situar nuestro comentario sobre las dos novelas, con el propósito de establecer que ambos escritores comparten una tradición literaria en la cual, desde sus albores hasta nuestros días, se ha entreverado ambiguamente lo real con lo imaginario. Aunque no despreciamos algunas de las relaciones que median entre la literatura y la realidad, creemos que el texto narrativo tiene una autonomía relativa con respecto a su autor en la medida en que lo consideramos un discurso emitido por un narrador no identificable necesariamente con la persona del autor, sino parte del mundo creado por el texto. Hasta este punto nuestro análisis adopta algunas de las posiciones establecidas por la corriente estructuralista, sin que se subordine por completo a esta tendencia en la crítica literaria actual. En la medida en que prestamos atención a otros aspectos de la novela, como su referente real, o la importancia de la tradición y la retórica literarias, creemos que es legítimo decir que nuestro análisis se caracteriza por su método, si no tradicionalista, por lo menos ecléctico.

Habiendo situado el problema que va a ocuparnos en su contexto histórico y teórico pasamos a estudiar la relación del contenido de *In Cold Blood* y *Crónica* con una realidad verificable. En la relación que establecemos aquí entre realidad y ficción, identificamos, citando las fuentes periodísticas, los casos históricos documentables que ocurrieron en Estados Unidos y Colombia, para luego investigar de qué forma los dos autores han adaptado los datos reales y hasta qué punto los han modificado y elaborado a través de su imaginación creadora.

Después de este tercer capítulo, dedicamos uno a cada una de las obras estudiadas. Es, pues, el estudio de la enunciación de *In Cold Blood* lo que capta nuestra atención, sobre todo en el cuarto capítulo. Discutimos la idea de que Truman Capote haya podido mantenerse fiel a la realidad y producir el tipo de novela que él define como "immaculately factual". Aunque no desvirtuamos completamente sus afirmaciones, ya que es evidente que el autor norteamericano logra mantener cierta fidelidad al caso real, lo que queremos demostrar es que su material narrativo ha pasado por un proceso íntimamente ligado al que se encuentra en la creación literaria. Esto se manifiesta en la manera en que la narración de la historia está a cargo de un autor implícito, que, no obstante su anonimato, controla y manipula los datos. Mostramos, precisamente, que la manipulación de datos proviene tanto de la manera subjetiva en la cual el autor implícito estructura el acontecer y el tiempo, como de su voluntad de imponer en su relato un punto de vista específico, valiéndose del uso del lenguaje y de los numerosos narradores que emplea en su novela.

En el quinto capítulo, pasamos a considerar el proceso creativo en *Crónica de una muerte anunciada*. Aunque seguimos una forma de análisis semejante a la que hemos empleado en el estudio de *In Cold Blood*, no es idéntica, ya que el relato de García Márquez está a cargo de un narrador que se manifiesta explícitamente en el texto y se constituye en un autor ficticio, o la voz y "alter ego" del propio autor convertido en narrador, quien nos habla en primera persona. Identificamos y analizamos, entonces, algunos de los rasgos más sobresalientes de este narrador y las maneras en que controla el texto. Nos centramos en las estructuras de causa y efecto en el acontecer, la casualidad y las relaciones que estos términos ponen en juego en la obra. Estudiamos también las dimensiones temporales de la novela y las conexiones explícitas e implícitas que el texto mantiene con la tradición literaria establecida.

Aunque no es nuestra intención comparar los dos textos no podemos pasar por alto algunas de las semejanzas que se revelan entre ellas. Creemos que ciertos aspectos similares son de orden contingencial, derivados de la naturaleza del contenido de los textos, de la personalidad de los dos escritores como novelistas que también son periodistas, y de la asociación en el origen

de ambas obras con artículos de periódico y algunas fuentes documentales. No obstante, teniendo en cuenta estas consideraciones, es natural que nuestro estudio también busque poner de manifiesto la presencia de elementos que se constituyen en rasgos característicos de la literatura en general. Es decir, en nuestro análisis, aunque hablamos de novelas específicas, comentamos algunas de las constantes de la composición literaria y los textos narrativos: la presencia del narrador y la manera como éste influye en el contenido de su relato, valiéndose de la estructuración subjetiva de su material para conseguir efectos determinados; la cronología que impone a su historia, el uso de la retórica literaria y la relación que los textos mantienen con la tradición literaria. El estudio de estos elementos, comunes a las obras narrativas en general, nos ayudará, por tanto, a comprender no sólo la naturaleza de los dos textos comentados, sino también los procesos de creación evidentes en la literatura en general.

II. REALIDAD E INVENCION: CONTEXTO HISTORICO DE UN PROBLEMA

La relación conflictiva que media entre la realidad y la invención ha sido parte inherente del desarrollo del arte y del pensamiento crítico occidental desde la antigüedad hasta nuestros días. En la retórica clásica y, por consiguiente en Aristóteles, también se identificó el mismo conflicto y se estudió su impacto en el arte en general y sobre todo en la poética. Aristóteles afirma que todo arte es imitación de la naturaleza, es decir, de la realidad, y que la poesía es una imitación o representación de los objetos naturales y de las acciones y experiencias humanas. Sin embargo, la imitación de la naturaleza no puede ser arbitraria. Debe obedecer a las reglas de la probabilidad y de la necesidad, manteniendo cierta coherencia interna en la motivación y en la causalidad de los eventos representados; en otras palabras, debe poseer cierta verosimilitud. Los poetas - "hacedores", según Aristóteles - son los imitadores de lo universal, mientras los historiadores son los que se ocupan de referir y señalar lo particular. De aquí se infiere que, por una parte, los poetas confieren menos importancia a lo accidental, que es lo que prima en la historia y, por otra, toman como modelo las formas esenciales y perdurables de la naturaleza y revelan lo permanente, actividades que constituyen algunas de las principales características del arte.

La novela y el periodismo, dos de los géneros más populares del siglo XX, han tenido desde su origen que enfrentarse al consabido conflicto entre la realidad y la invención, el que se manifestaba, por ejemplo, en el nacimiento de la novela en la forma tal como la escribió Cervantes y en los comienzos del periodismo en Inglaterra bajo la tutela de Daniel Defoe. Ya en el siglo XVII, Cervantes se dio cuenta del problema y lo solucionó artísticamente con su unión ambigua de lo real y lo inventado, tanto en la historia, como en la narración.[6] En cuanto a la

[6] Entendemos por historia el contenido del relato y por narración el proceso de producción o la "mise en oeuvre" de la historia.

historia se refiere, Cervantes sitúa la acción de *Don Quijote* en la Mancha, en una zona geográficamente real y en un tiempo histórico determinado, la España de finales del siglo XVI. Además, algunos de los sucesos narrados, como la condena y transporte de los presos a las galeras, reflejan prácticas o condiciones vigentes en la España de su época y, por consiguiente, poseen una historicidad específica. Semejantes elementos reales se mezclan o se "con-funden" con los personajes imaginarios de Cervantes (Don Quijote, Sancho, Dulcinea), con acciones ficticias (el episodio de los molinos de viento), y con lugares fantasmagóricos (la cueva de Montesinos). En cuanto a la narración se refiere, Cervantes, a través de su novela, usa un discurso que, mediante alusiones textuales a historiadores o cronistas, pugna por conseguir un *status* histórico.[7] Dicho juego discursivo, como señalan Félix Martínez Bonati y Antonio Gómez-Moriana involucran al autor, al lector y al texto.[8]

Según esta perspectiva de la narración, es conveniente enfatizar que Cervantes no sólo imita los discursos reales, sino que también integra en su obra formas literarias ya conocidas ampliamente en su época: por ejemplo, la novela pastoril, la novela de caballerías, la novela

---

[7] Muchos críticos han estudiado los mecanismos literarios empleados para crear la ambigüedad entre la ficcionalidad y la historicidad de la novela de Cervantes. En nuestra opinión, sólo Leo Spitzer, Vladimir Nabokov y recientemente Félix Martínez Bonati han analizado de una forma sistemática y coherente los diferentes niveles de la ambigüedad cervantina. (Véanse Leo Spitzer, "On the significance of *Don Quijote*", en *Cervantes: A Collection of Critical Essays*, ed. Lowry Nelson ,Jr., New Jersey: Printing House Inc., 1969, 82-97; Vladimir Nabokov, "The Chroniclers Theme, Dulcinea and Death", *Lectures on "Don Quijote"*, N. Y.: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1983, 75-78; Félix Martínez Bonati, *"El Quijote*: juego y significación", *Dispositio*, 9, otoño de 1978, 315-336. Nabokov describe el juego constante y ambiguo entre el libro de Cervantes y su pretendida fuente histórica. Tal juego implica, entre otros elementos, la creación de cuatro cronistas o historiadores. Martínez Bonati, sólo detecta tres cronistas - entre ellos el narrador-autor -, pero ambos críticos muestran como Cervantes confiere a sus cronistas el estatuto real de historiadores que ya han referido la historia.

[8] En tres estudios de Martínez Bonati y uno de Gómez-Moriana se hace un análisis descriptivo de *Don Quijote* que abarca el plano de la historia del discurso y el nivel temporal. (Véanse, Martínez Bonati, "Cervantes y las regiones de la imaginación", *Dispositio*, 5-6 verano-otoño 1977, 118-138; *El Quijote*: "juego y significación"; Gómez-Moriana, "La evocación como procedimiento en *El Quijote*", *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 6, 1982, pp. 191-223.) Estos críticos, señalan que la novela de Cervantes es un juego de ficción que mediante la combinación de múltiples "regiones imaginarias", de formas variadas de historias, de diversas fusiones de arquetipos, de símbolos protéicos, de transposiciones temporales, etc., envuelven al autor, al lector y al texto.

cortesana, la novela picaresca y la comedia. Finalmente, hay que señalar la capacidad que tiene el texto cervantino de remitirse a sí mismo mediante el empleo de recursos que ponen de manifiesto su proceso creativo. Esto se hace patente en la segunda parte de la novela donde Cervantes introduce un nuevo personaje, el bachiller Sansón Carrasco, quien se encarga de informar al personaje Don Quijote que la historia de sus aventuras (lo que hoy conocemos como la primera parte), escrita por el historiador morisco Benengeli y revisada por Cervantes, ha sido publicada y leída por millares de lectores. Además, Carrasco discute con Don Quijote algunos de los errores que, según el bachiller, los lectores han encontrado en el libro. En síntesis, con respecto al conflicto entre la realidad y la invención, quisiéramos destacar la incorporación de tres elementos importantes en la novela de Cervantes:

1. La confusión deliberada de datos reales e inventados en la historia.
2. El empleo y explotación de la capacidad que tiene la literatura para imitar los discursos reales,[9] lo que en *Don Quijote* corresponde a las estrategias adoptadas por Cervantes para convencernos que su novela es una historia o crónica real.
3. La imitación o parodia de formas de expresión pertenecientes a toda una tradición textual ya establecida, así como la reflexividad del texto conseguida mediante el empleo de recursos que hacen que el texto se remita a sí mismo y evidencie el proceso de su creación.

Dichos elementos han permanecido en la narrativa occidental desde sus orígenes hasta nuestros días. A partir de Cervantes los novelistas, los periodistas y, actualmente, los novelistas-periodistas siempre han "con-fundido" lo real y lo inventado. Así lo corrobora Edith Grossman en su artículo "Truth is Stranger than Fact":

> Novelists have succumbed to the siren call luring them to the treatment of history as if it were fiction and fiction as if it were history - to the ideal ordering of reality and the creation of an apparent reality within the fictional....
>
> Over and over again writers have made real places, historical events and actual people the very stuff of their novels. They have dipped into the pool of our common experience, perhaps to confound the reader, to convince us that imagined events, places and people are (or could be) real, perhaps to novelize and order the factual in

---

[9] Empleamos el término "discurso real" según la definición de Martínez Bonati y su distinción entre discurso real y discurso imaginario. Véase, *La estructura de la obra literaria* (Barcelona: Editorial Seix Barral, 1972), pp. 127-137.

order to understand its apparent chaos.[10]

En *A Journal of the Plague Year*, Daniel Defoe entrevera datós reales sobre la peste de Londres de 1665, que dejó un saldo de 68,596 muertos contabilizados oficialmente,[11] con datos propios de la ficción, como lo son, entre otros, las anécdotas y reflexiones referidas por el narrador H. F. y la exageración o manipulación de datos estadísticos, lo que sirve para conferir unidad y verosimilitud al hecho real narrado: la peste.[12] En esta novela-documento se consignan, con meticulosidad cuasi-científica, los datos y las circunstancias históricas de la peste londinense: se especifica el número de muertos, por cada parroquia de la ciudad, se cita la cantidad de carbón quemada ese año, el número de nuevos cementerios abiertos para recibir a los muertos, etc. Tal precisión en la entrega de información resultaría superflua si no estuviera determinada por la coherencia y lógica dramática de la obra, es decir, por su verosimilitud artística derivada de la ordenación y combinación, por parte de Defoe, de hechos reales e imaginarios. Por ello, aunque el *Journal* esté basado en hechos históricos comprobables, la novela es una obra maestra de la imaginación de su autor.

Ahora bien, si aplicamos a la obra del autor inglés los tres elementos identificados en la novela de Cervantes, veremos, en primer lugar, que Defoe, como ya se mencionó, confunde los datos reales con los imaginarios en la historia narrada. El *Journal* se caracteriza por la repetición de minucia diaria y la mención de detalles, aparentemente sin importancia, que crean la sensación de inmediatez histórica e imponen en el lector el sentido de lo concreto real. Mediante el uso de estas estrategias discursivas, Defoe no sólo hizo que lectores cultos de su época consumieran su novela como documento histórico,[13] sino que, ya en el siglo XVIII logró

---

[10] *Review: Latin American Literature and Arts*, 30, (1981), p. 71.

[11] Watson Nicholson, *The Historical Sources of Defoe's Journal of the Plague Year* (Boston, Massachusetts: The Stratford Co., Publishers, 1919), pp. 169-170.

[12] En *The Historical Sources of Defoe's Journal of the Plague Year*, pp. 82-96., Nicholson identifica las discrepancias entre los hechos reales concernientes a la peste londinense confirmados por los archivos oficiales y los datos consignados por Defoe en su *Journal*.

[13] Nicholson, *The Historical Sources of Defoe's Journal of the Plague Year*, pp. 1-2, nos informa que el Dr Mead, famoso médico "was so much deceived by *The journal* that he took it for an authentic document", mientras "the latest edition (eleventh) of *Encyclopaedia Britannica* (Art Plague) warns the reader that 'Defoe's fascinating journal of the citizen should be read and admired as a fiction, but

crear, quizás sin saberlo, los recursos y las técnicas esenciales de la crónica y del reportaje actual, fundando, de esta forma, el periodismo. En segundo lugar, en lo que a la narración se refiere, el autor inglés imita los discursos reales, como, por ejemplo, el discurso burocrático en la reproducción de estadísticas y la transcripción de "ORDERS... concerning the infection of the plague",[14] y también intenta establecer la autenticidad de su texto mediante el uso de los términos "Journal" y "Memorials". Estos términos remiten a un tipo de obra narrativa ya vigente en el siglo XVII, en la que, los eventos fueron consignados por un testigo o cronista que, se suponía, los había presenciado.[15] Esta última situación entronca con el tercer elemento de los tres antes mencionados. Es decir, no cabe duda que Defoe tuvo conciencia de estar imitando formas de expresión literaria muy populares en Inglaterra durante los siglos XVII y XVIII. Nos referimos en especial a las memorias. Por ejemplo, las memorias de pícaros y criminales, las biografías militares, las memorias basadas sobre aventuras e intrigas de amor, memorias históricas. [16] Por otra parte, así como en la novela de Cervantes, también encontramos en el texto de Defoe cierta reflexividad mediante la cual el narrador H. F. toma conciencia de la función narrativa y comenta su quehacer de cronista:

> I have set this particular down so fully, because I know not but it may be of Moment to those who come after me... I desire this Account may pass with them, rather for a

---

[13](cont'd) accepted with caution as a history'".

[14] Daniel Defoe *A Journal of the Plague Year*, Ed. Louis Landa, (London: Oxford University Press, 1969), pp. 38-46.

[15] El ser o no testigo de los hechos es la razón principal por la cual *A Journal* ha sido catalogado como obra de ficciion, ya que es evidente que el niño Daniel Defoe, con solo cinco anos de edad en 1665, no pudo haber registrado cabalmente en su memoria todos los detalles de la peste que después como adulto transcribió en su novela. Por otra parte, cremos que Defoe imitó el discurso histórico de una forma consciente. En la introducción de su edición de *Journal*, Louis Landa corrobora dicha suposición cuando afirma "Defoe had a sustained interest in memoirs, particularly in historical memoirs. He knew the recreation of history, the 'memorials' of such writers as Ludlow Clarendom, Gilbert Burnet and Sir William Templey among others..., shortly before he wrote his *Journal* he published his *Memoirs of a Cavalier: a military journal of the Wars in Germany and the Wars in England* (1720), a title in which he equates the two genres, Memoirs and Journals" (pp. xxvi-xxxvii).

[16] El propio Defoe escribió una de las mas conocidas memorias picarescas, *The Fortunes and Misfortunes of the famous Moll Flanders*, publicada en 1722 con el siguiente subtítulo: *who was born in Newgate... was twelve years a whore, five times a wife... twelve years a thief... at last grew rich, liv'd honest and died a penitent*, y con la nota "written from her owns memorandums".

> Direction to themselves to act by, than a History of my actings, seeing it may not be of one Farthing value to them to note what became of me. [17]

La intención manifiesta de los novelistas de dotar a sus discursos de un aura de realidad objetiva que cubra tanto a los eventos narrados como a los hechos circunstanciales que afectan la creación del texto narrativo, ha caracterizado a la literatura desde su origen hasta nuestros días. El propio Cervantes, como ya se ha visto, en su intento por lograr objetividad, empleó el recurso de "el manuscrito hallado". Pero es en los siglos XVIII y XIX y principalmente en la época del realismo, como lo demuestra ampliamente Oscar Tacca,[18] que la búsqueda de objetividad e imparcialidad del autor, adquiere su mayor prestigio. Los novelistas intentaban confirmar la veracidad de la narración mediante el empleo de diversos artificios, tales como el de "los papeles traducidos", "las cartas encontradas", o la historia contada por uno de los personajes que actúa como traductor, editor o "transcriptor". Tales recursos les permitía interpolar en su relato una ficción dentro de otra ficción, creando así la estructura que daba a sus obras la apariencia de documentos, en los cuales se transcribían hechos reales. Con alguna frecuencia, los novelistas sienten la necesidad de convalidar el *status* de sus textos y al hablar de sus novelas niegan su ficcionalidad y enfatizan el hecho de que se basan en la realidad. Stendhal, por ejemplo, estaba tan convencido de haber copiado la realidad fielmente en *Le rouge et le noir* que negó a su novela el estatuto de relato imaginario. Por eso, al hablar de ella a su amigo Salvagnoli, escribe, "Ce roman n'en est pas un. Tout ce qu'il raconte est réellement arrivé en 1826 dans les environs de Rennes". [19]

Por otra parte, es necesario señalar también que en nuestro siglo no sólo se han "ficcionalizado" hechos reales, sino que personajes completamente imaginarios, al ser representados mediante el uso sofisticado de diferentes técnicas literarias, han adquirido la categoría de seres de carne y hueso. [20] Así es el caso de Jusep Torres Campalans en la novela del

---

[17] Daniel Defoe *A Journal of the Plague year*, p. 8.

[18] *Las voces de la novela* (Madrid; Editorial Gredos, S.A., 2a. Ed., 1978), pp. 34-63.

[19] Citamos según Jean Mouton, *Littérature et sang-froid, un récit véridique de Truman Capote pose des questions au roman*. Paris: Desclée de Brouwer, 1967. (Belgique: Desclée de Brouwer, 1967), p. 27.

[20] El juego del personaje ficticio que se logra hacer aceptar como persona real, ha

mismo nombre de Max Aub.[21] El autor español ha logrado que su obra, producto de un discurso imaginario, sea consumida como una monografía de arte, o sea, un discurso convencionalmente tenido como real, y que su personaje ficticio, Jusep Torres Campalans, reproducción de una de las facetas de la personalidad del mismo Aub, sea tomado por la mayoría de sus lectores como un pintor cubista auténtico.[22] Aub consigue soldar lo real y lo imaginario tanto al nivel de la historia como al nivel de la narración. Logra combinar los tres criterios cervantinos ya mencionados y de esta forma, funda su obra en una perfecta ambigüedad artística.

En primer lugar, se mezclan lo real y lo imaginario. El hecho de que Aub haya vivido en México, estudiado la etnografía mexicana y pintado cuadros cubistas, apunta a la existencia real del autor, mientras que el hecho de que Aub le confiera atributos reales al personaje ficticio Jusep Torres Campalans, quien no es sino el reflejo del "yo" artista del novelista, apunta a la imginación creadora de su autor. En segundo lugar, es evidente que el discurso fue producido por el escritor español para que fuese consumido como real: en las 294 páginas que componen la novela o seudo-monografía titulada *Jusep Torres Campalans*, Max Aub adopta el tono de un investigador serio y concienzudo que basa su análisis de la obra de un pintor conocido en fuentes comúnmente asociadas a empresas semejantes: la reproducción de los "originales" de Torres Campalans, un catálogo y explicación de los cuadros del pintor, artículos de revista, cartas, fotografías de Jusep Torres Campalans con Picasso, fotografías de los padres del pintor, etc. Sin embargo, todo el material usado por Aub es falso y hasta "falsificado" por él, como lo demuestra plenamente Ignacio Soldevila Durante en su comentario sobre la

---

[20](cont'd) sido utilizado entre otros por MacPherson, poeta inglés que publicó los versos y leyendas del falso bardo Ossián, afirmando que eran una traducción de la obra del rapsoda.

[21] Max Aub, *Novelas escogidas* (México: M. Aguilar, Editor S. A., 1970), pp. 635-929.

[22] Ante la avalancha de apariencias que apuntaban a la existencia real del pintor Jusep Torres Campalans tanto los lectores ingenuos, como los avisados o profesionales - entre ellos, el notable profesor y crítico literario Juan Luis Alborg y el crítico francés Jean Cassou - quedaron en la incertidumbre y no se atrevieron a afirmar con certeza si Jusep Torres Campalans era un pintor de carne y hueso o un personaje ficticio. Véase, Ignacio Soldevila Durante, *La obra narrativa de Max Aub (1929-69)*, (Madrid: Editorial Gredos S. A., 1973), pp. 153-154.

novela.[23] Al mismo tiempo, es significativo que en la imitación de modelos Aub trasciende las formas de la creación pictórica, ya que en su novela no sólo imita un discurso, la monografía sobre pintura, tradicionalmente considerado no literario, sino que, como ya lo indicó Soldevila Durante, también inserta en su novela su imitación de la pintura mediante la reproducción de algunos cuadros pintados al estilo cubista.

De lo anterior se desprende que la "ficcionalización" de hechos, lugares o personas reales por un lado y, por otro, la autenticidad histórica que se le pretende dar a eventos, lugares y personajes imaginarios, se han constituido en recursos literarios que han atraído a los escritores de todos los tiempos. Se perfila así, el marco teórico e histórico general en el que se insertarán las obras *In Cold Blood*, de Truman Capote, y *Crónica de una muerte anunciada*, de Gabriel García Márquez. Ambos autores se han establecido como novelistas-periodistas: Capote porque ha pretendido asir la realidad y transcribirla en un documento que también puede ser considerado como texto literario, y García Márquez porque en su *Crónica* ha elaborado una novela sobre la base de una fusión de lo real y lo imaginario. En las páginas que presentamos a continuación, pues, nos ocuparemos de una descripción de los procesos creativos utilizados por ambos novelistas en la elaboración de su texto.

---

[23] Soldevila Durante, *La obra narrativa de Max Aub (1929-69)*, pp. 148-156. Este crítico, que tenía información de primera mano sobre Aub, ya que era su amigo y sostenía correspondencia regular con él, nos informa, mediante referencias a cartas del escritor español, como éste no sólo tergiversa y "falsifica" su material narrativo sino que expone sus pinturas (las de Aub) en la Badley Gallery de Nueva York en 1962, haciéndolas pasar por los originales de Jusep Torres Campalans. Dicha exposición fue organizada simultáneamente a la publicación de *Jusep Torres Campalans* en inglés por la Editorial Doubleday & Co. en Nueva York.

III. REALIDAD Y FICCION: PERIODISMO Y NOVELA

> Voici un assassinat: s'il est politique, c'est une information, s'il ne l'est pas c'est un fait divers."
> Roland Barthes, "Structure du fait divers.

El suceso real

El asesinato en Holcomb, Kansas, EE.UU.

Wealthy Farmer, 3 of Family Slain.

H.W. Clutter, Wife and 2 Children Are Found Shot in Kansas Home.

Holcomb, Kan., Nov. 15 (UPI). A wealthy wheat farmer, his wife and their two young children were found shot to death today in their home. They had been killed by shotgun blast at close range after being bound and gagged.

The father, 48-year-old Herbert W. Clutter, was found in the basement with his son, Kenyon, 15. His wife Bonnie, 45, and a daughter, Nancy, 16, were in their beds.

There were no signs of struggle, and nothing had been stolen. The telephone lines had been cut.

"This is apparently the case of a psychopathic killer," sheriff Earl Robinson said.[24]

Este asesinato tuvo lugar en Kansas, EE.UU., el 15 de noviembre de 1959. Los asesinos Richard Eugene "Dick" Hickock y Perry Edward Smith fueron arrestados el 30 de diciembre del mismo año. Después de ser condenados a muerte por homicidio, murieron en la horca de la prisión estatal de Kansas el 14 de abril de 1965.

Las circunstancias relacionadas con el crimen fueron registradas, organizadas y, después de ser modificadas, consignadas por Truman Capote en su libro, *In Cold Blood. A True Account*

---

[24] *The New York Times*, November 16, 1959, p. 39.

of a Multiple Murder and its Consequences, que apareció en Estados Unidos en 1965.[25]

El asesinato en Sucre, Colombia

Citamos el informe sobre el suceso preparado por el fiscal quien intervino en el caso y cuyo texto ha sido comunicado a un periodista colombiano por el abogado del asesino.

> Se trata de lo que se lee en seguida: el señor Miguel Reyes Palencia contrajo matrimonio en la localidad de Sucre, jurisdicción de este departamento, con la señora Margarita Chica Salas, hermana de los reos, el día 20 de enero del año retropróximo. El 21 en la noche y en el lecho nupcial, descubrió Reyes Palencia que Margarita no era virgen. Fue así como el siguiente día, el 22, fue con ella a casa de sus padres, poco más o menos a las 7 de la mañana, y manifestó a la madre y a los dos hermanos de su esposa lo ocurrido. Manifestó ésta en su casa que había perdido la virginidad desde hacía algún tiempo, a manos de Cayetano Gentile, la víctima. Horas más tarde de aquella ocurrencia en casa de los sindicados, y encontrándose estos juntos acertó a pasar por el sitio donde se hallaban, el señor Cayetano Gentile. Joaquín se lanzó contra él cuchillo en mano, lo mismo que Víctor Chica Salas. Pero Joaquín fue detenido por un agente del orden. Mientras esto sucedía, Victor continuó en persecución de Gentile, quien, en vista de que con la huida no lograría salvarse, se refugió en casa de la señora Etelvina Guerrero de Hanive. Hasta allí adentro penetró Victor Chica Salas poseído de su furia homicida y, pese a las súplicas de Cayetano Gentile, en el sentido de que no le matara, le dió muerte a cuchilladas. [26]

Ocurrió en la población de Sucre, Colombia, el 22 de enero de 1951. El victimario Víctor Chica Salas fue arrestado el mismo día y posteriormente trasladado a Cartagena donde se le sometió a un proceso jurídico. Estas circunstancias fueron ordenadas, modificadas y consignadas por Gabriel García Márquez en su novela, *Crónica de una muerte anunciada*, que se publicó simultáneamente en Colombia, Argentina, México y España en abril de 1981.[27]

---

[25] *In Cold Blood* fue publicada primero por entregas en *The New Yorker* entre el 25 de septiembre y el 16 de octubre de 1965 y después en forma de libro (Harmondsworth, England: Penguin Books Ltd., 1966). De aquí en adelante citaremos la novela según esta edición, colocando entre paréntesis en nuestro texto el número de la página citada.

[26] Julio Roca, "Sí la devolví la noche de bodas", *Magazîn al dîa*, Bogotá, 3, 12 de mayo, 1981, p. 27.

[27] *Crónica de una muerte anunciada* (Bogotá: Editorial La Oveja Negra, 1981). De aquí en adelante citaremos la novela según esta edición, colocando entre paréntesis en nuestro texto el número de la página citada.

El suceso visto a través del periodismo y de la novela

Como se acaba de ver, ambos crímenes se constituyeron en sucesos al hacerse públicos: el primero mediante la divulgación periodística y el segundo por medio de la divulgación de los hechos por los testigos y los habitantes del pueblo. Truman Capote, mientras las consecuencias de los acontecimientos seguían desenvolviéndose, y García Márquez, 27 años después del suceso, visitaron el lugar donde ocurrieron, interrogaron a los testigos del drama, recogieron información sobre el caso y luego reconstruyeron los sucesos que posteriormente transcribieron en sus respectivas obras. Tanto Kenneth T. Reed en su libro sobre Capote, como William L. Nance en su estudio de la obra del novelista norteamericano [28] describen la labor emprendida por Capote durante seis años al reunir el material para su libro. Nance afirma al respecto:

> In material terms, the result of Capote's years of hard work and emotional stress was six thousands pages of notes and an accumulation of boxed and filed documents bulky enough to fill a small room to the ceiling. Here were the facts of the case, recorded about as fully and accurately as is humanly possible. [29]

Pero es legítimo preguntarse si el suceso de Kansas fue transcrito en el libro de Capote tan meticulosamente como es posible. Los reporteros Phillip K. Tompkins y Robert Pearman lo ponen en duda. Usando los métodos propios del periodismo moderno (entrevistas con las autoridades del lugar, control de la información, etc.), investigaron, cada uno, por separado, los hechos de Kansas y llegaron a la conclusión de que estos eventos, al ser narrados en *In Cold Blood*, sufrieron algunas transformaciones. Tompkins, por ejemplo, encuentra "several minor distortions" en el libro de Capote,[30] las que comentaremos con cierto detalle un poco más adelante.

La reconstrucción del asesinato cometido en Sucre por Víctor Chica Salas es mucho más compleja porque, a pesar de que García Márquez presenció de cerca los hechos y fue amigo de los protagonistas del drama, sólo regresaría a investigar los acontecimientos 27 años después de

---

[28] Kenneth T. Reed, *Truman Capote*, pp. 101-118; William L. Nance, *The Worlds of Truman Capote* (New York: Stein and Day Publishers, 1970).
[29] *The Worlds of Truman Capote*, p. 176.
[30] "In Cold Fact", *Esquire*, No. 65, June 1966, pp. 125, 127, 166-171. Citamos de la página 125.

que sucedieron. Así lo explica el autor cuando habla de la génesis de su *Crónica* en una entrevista concedida a *El país* y publicada en francés en *Magazine littéraire*:

> Ce roman remonte á trente ans. Le point de départ en est un évènement réel, un assassinat qui eut lieu dans un village de Colombie. Je fus très près des acteurs du drame.... Je me rendis compte immédiatement que j'avais entre les mains un matériel extrêmement important. [31]

Dicho material lo complementó García Márquez con información sobre el drama que le suministró su familia, con datos recogidos en entrevistas hechas a los protagonistas y sobrevivientes del suceso, con informes judiciales, etc., y, como se verá, lo transcribió, modificándolo, en su novela.

Paralelamente a la *Crónica* de García Márquez, y usando recursos similares a los del escritor para obtener la información, los periodistas Julio Roca y Camilo Calderón, encargados por la revista *Magazín al día*, reconstruyeron el asesinato de Sucre en dos reportajes, [32] y los publicaron en la misma fecha que apareció la primera edición de *Crónica*. Los dos periodistas hacen un recuento bien documentado de las circunstancias en torno al asesinato de Sucre y lo cotejan con la obra de García Márquez. Su reportaje está ilustrado con fotografías, tanto de los protagonistas del suceso, como de los lugares donde éste se desarrolló. Incluyen un cuadro que identifica a las personas reales del drama y las compara con los personajes de la novela. También publican un plano en el que se cotejan la trayectoria seguida por la víctima real, Cayetano Gentile, cuando corría herido de muerte, y la de Santiago Nasar, personaje imaginario de la novela de García Márquez.

Refiriéndose al reportaje de los periodistas Roca y Calderón en la entrevista ya citada, García Márquez comenta,

> Ils ont fait un travail qui, du point de vue journalistique, me semble excellent; mais ce qui est formidable c'est que le drame que les témoins ont raconté est totalement différent de celui du roman. 'Totalement' n'est peut-être pas le terme adéquat. Le

---

[31] "Mon meilleur roman", entrevista hecha por Jesús Ciberio publicada originalmente en *El país* (Madrid), aproximadamente el 1 de mayo, 1981, y traducida por Albert Bensoussan para *Magazine littéraire*, 178, nov. 1981, pp. 26-27. Citamos la traducción porque ha sido imposible obtener la versión original.

[32] La entrevista ya citada, "Sí la devolví...", y "García Márquez lo vió morir", *Magazín al día*, Bogotá, 1, 28 de abril 1981, pp. 52-60, 108-109.

point de départ est le même, mais l'évolution est différente.[33]

Aunque el punto de partida de las dos crónicas sea los mismos hechos reales, su evolución ilustra una de las diferencias que existen entre la crónica periodística y la literatura. Esta diferencia también la nota José Miguel Oviedo en su comentario sobre la labor del periodista y la del novelista:

> Los cambios geográficos y onomásticos no alteran la esencia de los hechos: como buen periodista, el autor ha investigado y después - sólo después - ha imaginado, sin perderle la huella a los sucesos tal como quedaron fijados en los testimonios oficiales y en la tradición oral (subrayado nuestro). [34]

Lo anterior induce a creer que, aunque toma datos reales como base de su relato, García Márquez no ha querido adherirse incondicionalmente a ellos, sino superarlos al incorporarlos en su *Crónica*.

La simbiosis de lo real y lo imaginario

El observador de cualquier aspecto de la vida es un intérprete, pero el artista lo es en mayor medida ya que es capaz de distinguir matices que nosotros, personas comunes y corrientes, no vemos, o si los vemos, no los podemos transformar en obras de arte. Por ello el artista, cualquiera que sea su arte, posee el talento de observar lo real objetivo,[35] de re-crearlo en su imaginación y de convertirlo en lo real imaginario.[36]

---

[33] "Mon meilleur roman", p. 26.

[34] "A la (mala) hora señalada", *Revista de la Universidad de México*, 7 (nov. 1981), p. 39.

[35] Entre los múltiples aspectos que componen lo real objetivo, distinguimos aquí principalmente lo contingente: lugares, objetos y seres reales en su relación con su circunstancia histórica; y el aspecto social del suceso: la comunicación y alteración del mensaje por el individuo o el grupo social.

[36] Por real imaginario entendemos aquí lugares, objetos y seres, que encarnan lo imaginario o sirven de vehículo a la imaginación del novelista para crear lo ficticio, pero que siempre tienen lo real objetivo como referente, puesto que la imaginación produce imágenes que no se dan en un vacío, sino que tienen por asidero lo real objetivo.

Primero, en su capacidad de observadores profesionales de los sucesos de Holcomb y Sucre, Truman Capote y García Márquez observan lo acaecido, luego lo interpretan, y finalmente, lo aspectualizan al someterlo a su imaginación creadora. Además de la modificación causada por la intervención del novelista, se observa la alteración sufrida por el evento cuando éste es divulgado. Tal alteración es el resultado de la imperfección de la memoria individual y colectiva que es incapaz tanto de registrar el evento con precisión como de referirlo con absoluta objetividad. En su artículo "Structure du fait divers", [37] Roland Barthes encuentra otro tipo de alteración que es inherente al suceso mismo. Es decir, el evento, en cuanto tiene una estructura interna que pone en relación los términos de causalidad (causa y efecto) y de coincidencia (lo fortuito), posee la capacidad de desencadenar una serie de transformaciones que lo afectan a él mismo. Es a la luz de estos factores, más la información obtenida a través de las crónicas periodísticas sobre los eventos de Holcomb y Sucre (es decir, las de los reporteros Tompkins, Pearman, Calderón y Roca) que quisiéramos comentar cómo se entreveran los datos de lo real objetivo y de lo real imaginario en *In Cold Blood* y *Crónica de una muerte anunciada*.

Es sabido que Capote siempre le ha atribuido a su libro la objetividad propia de "A True Account of a Multiple Crime and its Consequences." [38] Según él "One doesn't spend almost six years on a book, the point of which is factual accuracy and then give way to minor distorsions". [39] Pese a declaraciones semejantes, es evidente que el material documental del caso Clutter sufrió distorsiones cuantitativas y cualitativas a manos de Capote: cuantitativas porque las 6000 páginas relativas al caso reunidas por Capote las redujo a las 343 que constituyen el libro *In Cold Blood*; cualitativas porque algunos de los hechos reales del asesinato de Holcomb son transformados en su relato y adquieren la apariencia de eventos imaginarios que, al ser presentados de una forma determinada, pretenden crear suspenso o dramatismo y conferir

---

[37] En Roland Barthes, *Essais critiques*, (Paris: Editions du Seuil, 1964), pp. 188-197.

[38] Así dice el subtítulo de la edición que empleamos. El énfasis dado por Capote a la transcripción objetiva de hechos reales se revela también en el subtítulo dado a su cuento *Handcarved Coffins. A Nonfiction Account of an American Crime*, que se incluye en su libro *Music for Chameleons* (New York: Random House, 1980).

[39] Citado por Irving Malin en *Truman Capote's In Cold Blood: A Critical Handbook* (Belmont, California: Wadsworth Publishing Company, Inc., 1968), p. 44

verosimilitud a la historia narrada. En su artículo "In Cold Fact", aparecido en la revista *Esquire*, [40] Tompkins compara los documentos judiciales y otros hechos pertenecientes al caso Clutter con el relato narrado en *In Cold Blood* y señala, entre otras, las siguientes distorsiones de los hechos reales:

1. Exageración de las cualidades atléticas de Bobby Rupp.
2. Exageración de las cualidades artísticas de Perry Smith, quien, de "semiliterate" pasa a ser en manos de Capote una especie de "poète maudit".
3. Manipulación de la información judicial, de modo que el lector del libro de Capote infiera que Perry Smith asesinó a las cuatro víctimas cuando en realidad sus víctimas fueron dos.
4. El supuesto arrepentimiento de Perry Smith minutos antes de ser ahorcado.

Estas distorsiones y la inclusión del episodio ficticio del cementerio, narrado en las últimas páginas del libro, donde se hace presente la nota elegíaca característica del estilo de Capote, revelan la intervención, ora consciente, ora inconsciente, de la imaginación creadora del novelista. [41] Esto lo reconoció el mismo Capote cuando, contradiciendo declaraciones anteriores respecto de la absoluta objetividad de su libro, declaró, "One has a great bundle of material, then you chose and select to make the impression you want". [42]

En contraste con Capote, García Márquez no pretende haber copiado la realidad fielmente. Como afirma Angel Rama, ha tenido otras intenciones: "En el mejor de los casos, una lectura de la realidad; en el más común, una interpretación; en el más afinado, una invención a la manera de la realidad, que vale tanto como decir un artificio". [43] Es obvio que

---

[40] Citamos según el texto recogido por Malin en *Truman Capote's In Cold Blood*, pp. 44-58.

[41] El episodio final de *In Cold Blood* muestra al detective Dewey que, después de visitar la tumba de su padre en el cementerio de Garden City, regresa a casa: "Then starting home, he walked towards the trees, and under them, leaving behind him the big sky, the whisper of wind voices in the wind-bent-wheat" (p. 343). A propósito de este episodio Helen S. Garson comenta, "The story ends; in some ways the conclusion is like that of a Victorian Novel, with all the characters accounted for, 'deaths, births, marriages'. More significantly, it is finished in quintessential Capote style, reminding the reader of *The Grass Harp*, *Breakfast at Tiffany's* and *Christina's Memory*". (*Truman Capote*, New York: Frederick Publishing Co., 1980, p. 184.)

[42] Citado por Nance, *The Worlds of Truman Capote*, p. 180.

[43] "García Márquez entre la tragedia y la policial o Crónica y pesquisa de la

para realizar esta "invención a la manera de la realidad" en su *Crónica*, García Márquez ha tenido que entreverar datos de lo real objetivo con otros más ambiguos, los de lo real imaginario, lo que conlleva, naturalmente, a una transformación o alteración de los hechos reales relativos al drama. Las alteraciones llevadas a cabo a nivel del suceso y sus protagonistas se hacen evidentes al cotejar lo acaecido en Sucre que fue descrito en la crónica periodística de Roca y Calderón con la versión novelada de García Márquez. Al aplicar los conceptos de Barthes primero al suceso real y luego a la versión del novelista, [44] se hace patente que la estructura interna del evento se transforma. Por ejemplo, en el hecho real como en la novela, el móvil del asesinato fue la defensa del honor familiar. Su efecto, manifestado en el relato novelado y quizás también en la vida real, se evidencia en los sentimientos de mala conciencia que el crimen siembra en los que lo presenciaron por no haberlo querido evitar, pudiendo haberlo hecho. Lo fortuito del crimen, manifestado tanto en el sucesso descrito en el periódico como en la novela, se refleja en las circunstancias inexplicables en torno al asesinato de la persona real Cayetano Gentile y del personaje imaginario Santiago Nasar. [45] Ligado en cierta forma a lo anterior está el hecho de que el suceso sufre otro tipo de transformaciones relacionadas al paso de los datos del mundo real al mundo de la ficción. Las alteraciones más notorias se deben a la intervención deliberada de la imaginación del novelista y originan cambios tanto en la caracterización de los protagonistas, como en la descripción de las circunstancias en torno al drama. En la crónica novelada, Margarita Chica Salas se transforma en Angela Vicario; su esposo, Miguel Reyes Palencia, en Bayardo San Roman; su novio anterior, Cayetano Gentile, en Santiago Nasar. Gentile fue amigo de juventud del esposo de la deshonrada, así como lo fue también del novelista García Márquez, pero no estuvo presente en la fiesta de

---

[43](cont'd) crónica de una muerte anunciada", *Sin nombre*, 1, (octubre-diciembre, 1982), p. 8.

[44] Nos referimos específicamente al carácter inmanente del suceso, el que pone en juego las relaciones de "causalité" (causa y efecto) y de "coïncidence" (la "confusion mythique du *dessin* et du *dessein*", o sea lo fortuito y lo intencionado del suceso). Véase el artículo de Barthes ya citado, "Structure du fait divers".

[45] Reed también observa la relación de "causalité" y "coïncidence" en el suceso de Kansas. "It is possible even rational to see the tragic series of events described in the pages of *In Cold Blood* as a complex of cause-and-effect circumstances wherein fate is determined by sheer chance and accident" (*Truman Capote*, p. 106-107).

bodas. José Joaquín y Víctor Manuel Chica no eran gemelos; además, sólo el último es el que mata a Cayetano. Después de los acontecimientos los recién casados se divorciaron: Miguel Reyes se volvió a casar y actualmente es un próspero agente de seguros, residente en Barranquilla; Margarita Chica, quien vive retirada en Sincelejo, no escribió cartas de amor a su ex-esposo durante treinta años y su reencuentro con él no sucedió como lo narra García Márquez en su novela. Por otra parte, la visita del obispo al pueblo, evento que sirve de trasfondo al asesinato, no tuvo lugar en la realidad; las extravagancias y la duración de la fiesta nupcial son imaginadas y la casa donde la pareja pasó la noche de bodas es una pura invención del novelista.

Además de la modificación de la estructura del evento y la transformación sufrida por éste al pasar a la ficción, es necesario subrayar el proceso de transformación natural al cual el suceso se somete cuando es divulgado. Nos referimos al cambio que en la percepción de la realidad sufrieron las personas que presenciaron y divulgaron el suceso de Sucre. Se trata de un cambio causado, entre otras razones, por la distancia temporal que media entre lo acaecido y el individuo o la colectividad y acentuado por la supresión o énfasis que se da a ciertos aspectos del suceso cuando éste es recordado o escrito. Este tipo de distorsión inherente a la divulgación del suceso llega a ser uno de los elementos importantes de la obra de García Márquez y se refleja en la observación de Edith Grossman sobre la autenticidad del contenido de la novela:

> Not quite reliable history, the distortion of misremembered events,... history is unreal, chroniclers cannot distinguish between the actual and the mythical, anachronism is a fundamental truth, and the marvelous and the sordid reign in a bitterly comic partnership. In this semi-legendary place that the author invents rather than documents, journalism is as ambivalent as the oral tradition of the conqueror's histories: it creates legendary figures who emerge to play a scene on the stage of history and then return to the shadows of myth. [46]

Según ésto, es lícito afirmar que la percepción modifica variablemente tanto los hechos creados a través de *Crónica*, como los hechos relacionados con la realidad misma. Por ello, el destino del suceso es el de ser transformado. En consecuencia, se hace casi imposible pretender transcribir la realidad objetivamente. Así lo advierte García Márquez en la entrevista concedida

---

[46] Grossman, "Truth is Stranger than Fact", p. 72.

a Jesús Ciberio:

> Il est intéressant de voir maintenant que le roman qui est issu de cette réalité n'a rien à voir avec elle.... Les personnages ne portent pas leur vrai nom et la description ne correspond pas à l'endroit. Tout est transposé poétiquement. [47]

Truman Capote, al igual que García Márquez, también transpone la realidad poéticamente, y en el próximo capítulo examinaremos los recursos narrativos empleados por él en su transposición poética de los hechos de Holcomb.

---

[47] "Mon meilleur roman", p. 26.

IV. PROCESOS CREATIVOS EN *IN COLD BLOOD*

En los capítulos anteriores comentamos algunos de los criterios que habrá que invocar si queremos afirmar que existe suficiente evidencia para integrar *In Cold Blood* al corpus de la literatura universal. En primer lugar, como ya hemos mencionado, la obra de Truman Capote forma parte de una tradición literaria bien establecida, según la cual los escritores de todos los tiempos han pretendido confirmar la "realidad" del contenido de sus obras y se han valido de diversos recursos para lograrlo. En segundo lugar, por más que el referente de casi todo el libro de Capote sea real, la información que le ha servido de base ha sido sometida a cierto grado de elaboración. Frente a estas consideraciones, en el presente capítulo, intentamos demostrar que el proceso creativo del cual depende la composición de *In Cold Blood* también se revela en el empleo de otras formas de elaboración artística. Esta conclusión surge directamente del estatuto del texto como un discurso emitido por un hablante responsable de cambios de otra categoría que afectan los datos relacionados con el asesinato múltiple de Holcomb e imponen rasgos en el texto que reflejan su propia personalidad y perspectiva sobre el tema. Por eso, antes de analizar el texto de la novela, se hace necesario comentar aspectos de la naturaleza del discurso literario, su estatuto imaginario y la identidad del hablante que lo genera.

En cuanto a la naturaleza del discurso literario, hace falta averiguar si la literatura está constituida por una clase de discurso en especial y, por ende, si la obra *In Cold Blood* se conforma con él. Esta consideración nos remite al problema surgido en torno a la "littérarité" [41] y la posibilidad de determinar los rasgos específicamente literarios del discurso literario. La solución que adoptamos aquí es la propuesta por Martínez Bonati, entre otros. Según él, el

---

[41] El término "littérarité" ("literaturnost") traducido al español por "literariedad", fue acuñado por Roman Jakobson (*Questions de poétique*, Paris: Editions du Seuil, 1973, pp. 485 ss.).

discurso literario posee algunas características particularizantes, pero se distingue de otras clases de discursos por su capacidad de imitación de éstos :

> The question whether there is an essential formal difference in literary-poetic and the other kinds of discourse, especially ordinary language, has never been resolved. On the one hand, not even the most rethorical lover will speak in sonnets, and only the most unscrupulous jounalist will report consistently in the manner of an omniscient narrator. Thus some forms of speech tend to be peculiar to literature. On the other hand, some great literature is written in a language that it is not intrinsically distinguishable from ordinary discourse; and there is often "literary language" in texts lacking a strictly poetic design. I conclude that the difference is to be found in the fact that poetic language with all naturalness can - but does not need to - assume forms that, although perhaps possible, are aberrant and counterproductive in nonpoetic discourse. The foundation of this exclusive potentiality is the ontic nature of literary-poetic speech. Because poetic discourse is *ficticious*, it can be now similar to ordinary discourse, now entirely dissimilar from any real utterance. In other words, because poetic discourse is fantasy, it can be by turns fantastic or realistic. The distintive potentialities of poetic discourse reside in the freedom of imagination. [49]

El discurso literario, por tanto, no tiene estatuto propio. Aunque la literatura tenga algunas formas idiosincráticas, como en la lírica, por ejemplo, la que está asociada comúnmente al uso del lenguaje tropológico, lo que distingue el discurso literario, enfatizamos, es su capacidad de imitar y asimilar otros discursos. Es ésta la razón por la cual podemos afirmar, contrariamente a lo propuesto por Truman Capote, que, el autor norteamericano en lugar de haber creado una nueva forma de expresión con su obra *In Cold Blood*, sólo ha acertado a explotar lo más característico de la literatura, es decir, su capacidad de imitación. En efecto, al referirse a personas y eventos auténticos y al incorporar textos que provienen de varias fuentes, la obra de Capote reproduce diversos discursos reales, explotando de esta forma la capacidad que posee la literatura de imitar los que existen en la realidad. Es decir, que, puesto que el discurso literario a veces finge ser real, puede fácilmente incorporar en los textos aquellos discursos que son verdaderamente reales. Así es que, en nuestra opinión, lo que distingue *In Cold Blood* de otras novelas es la elaboración de un discurso que, en un grado mayor que la inmensa mayoría de las obras de ficción, remite casi constantemente a un referente real y no a un mundo ficticio. Que Capote haya logrado, mediante la explotación extrema de este recurso, crear un nuevo género o subgénero es otra cuestión que, de por sí, queda fuera de los límites de nuestros intereses

---

[49] *Fictive Discourse and the Structure of Language*, trans. Philip W. Silver (Ithaca and London: Cornell University Press, 1981), pp. 77-78.

inmediatos. No obstante, creemos que un análisis adecuado del tema debe tener en cuenta las dimensiones históricas y teóricas del problema y abarcar una comparación con otros textos como los de Daniel Defoe y Max Aub que ya hemos mencionado.

Además del concepto de la capacidad mimética del discurso literario, adoptamos otro postulado de Martínez Bonati según el cual es posible considerar la obra literaria como discurso imaginario cuando es analizada desde la perspectiva de la enunciación. De acuerdo a estas determinaciones, la obra literaria surge de una situación comunicativa que sólo puede ser comprendida y analizada a través de la información que su mensaje articula o pone de manifiesto. De aquí se desprende que el acto comunicativo invocado por la literatura imita las circunstancias de la comunicación humana. Resulta, por tanto, que la obra literaria no es sólo una relación de hechos reales o imaginados elaborados a través de un discurso que puede imitar los rasgos de los discursos reales, sino el producto de una situación comunicativa compuesta tanto por hablante, mundo evocado y destinario, como por frases imaginarias que al posibilitar la interrelación de estos términos constituyen el ser del objeto literario. Como bien lo dice Martínez Bonati: "To use terms of recent French criticism : literature is the fiction of both the *sujet de l'énoncé* and the *situation de l'énonciation*". [50]

Estos postulados son importantes porque nos permiten sostener la noción aceptada por la crítica contemporánea de que la voz que se dirige al lector en el texto narrativo no es la del autor real sino la de una instancia imaginaria, a través de la cual habla el autor y a la cual éste se subordina. Esta instancia imaginaria es el "autor implícito", término acuñado por Wayne Booth, según nos informa Seymour Chatman, [51] para designar la personalidad de la cual se reviste el autor al convertirse en escribiente o "official scribe" que se implica en la producción de un texto narrativo. En palabras de Chatman el autor implícito es

> reconstructed by the reader from the narrative. He is not the narrator but rather the principle that invented the narrator along with everything else in the narrative, that stacked the cards in this particular way, had these things happen to these characters, in

---

[50] *Fictive Discourse and the Structure of Language*, p. 86.
[51] *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1978), pp. 146-151.

these words or images.... The implied author establishes the norms of the narrative.[52]

Oswald Ducrot y Tzvetzan Todorov ofrecen una definición semejante y también comentan la relación que se establece entre el autor implícito y el narrador:

> con gran frecuencia la imagen del narrador está desdoblada: basta que el sujeto de la enunciación sea a su vez enunciado para que surja tras él un nuevo sujeto de la enunciación. En otros términos no bien el narrador está representado en el texto, debemos postular la existencia de un ***autor implícito*** en el texto, el que escribe y que en ningún caso debe confundirse con la persona del autor empírico: únicamente el primero está presente en el libro. El autor implícito es el que organiza el texto, el responsable de la presencia y ausencia de una determinada parte de la historia.... Si ninguna persona se interpone entre este autor inevitable y el universo representado es porque el autor implícito y narrador se han fundido. [53]

A la luz de los comentarios anteriores es posible afirmar que el narrador y el autor de *In Cold Blood* se fusionan en el autor implícito y que éste, como hablante básico, es responsable de la producción del texto. En términos generales, el autor implícito tiene las características de un narrador anónimo y omnisciente que habla en la llamada tercera persona y no figura en la historia narrada. No obstante, su presencia en el texto se manifiesta de múltiples maneras que confirman su actuación de inteligencia controladora, responsable de la organización y producción del relato. Su presencia se revela, por ejemplo, en la selección y estructuración del tema, la manipulación de la cronología de la historia, la adopción de un punto de vista, el uso de narradores secundarios que parecen escamotear su control, la metaforización subjetiva de aspectos del tema y, en fin, en el empleo de una serie de técnicas como la ironía que reflejan una perspectiva personal y omnisciente. Todas estas maneras mediante las cuales el autor implícito manipula la narración y el contenido de la historia, ponen de manifiesto la relativa importancia que el término "objetividad" puede tener con respecto a *In Cold Blood* y revelan que la subjetividad es un factor ineluctable en la producción del texto. En el presente capítulo, pues, mostraremos que, pese a su fidelidad a hechos de la vida real, la novela depende de procesos creativos elaborados bajo la tutela de un autor implícito cuya función es homóloga a la que desempeñan los autores implícitos de los textos narrativos en general.

---

[52] *Story and Discourse*, p. 148.
[53] *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, (México: Siglo XXI, 1974), p. 370.

Estructuras: tiempo y espacio

Los principales problemas enfrentados por el autor de *In Cold Blood* en la ordenación de su material narrativo surgen del tiempo y espacio de los eventos narrados y su decisión de entregar una versión completa de los mismos. Por una parte, tiene que narrar lo que transcurrió durante un período preciso: desde el día que se cometió el asesinato múltiple hasta el día de la muerte de los culpables en el patíbulo. Por otra, debe tomar en cuenta dos aspectos relacionados del tiempo y el espacio de lo narrado. En primer lugar, no todos los eventos narrados ocurren en el mismo sitio. El foco de la acción es movible y se desplaza de un sitio a otro. En segundo lugar, debido al desarrollo de la acción en varios espacios diferentes, el autor se ve obligado a narrar acontecimientos geográficamente separados y cronológicamente simultáneos.

Es cierto que el autor podría haber estructurado su materia de una forma diferente de la que se encuentra en su novela. Por ejemplo, podría haber adoptado el punto de vista del detective encargado de la investigación del crimen y haber referido los hechos en una secuencia cronológica que tuviera la precisión propia de los informes policiales. También podría haber adoptado la perspectiva de uno de los involucrados en el crimen y haber relatado los hechos sin respetar su cronología lineal. La mera existencia de estas posibilidades pone de manifiesto el hecho de que la solución adoptada en la organización de la novela no es arbitraria. La estructura del acontecer se emplea, pues, para hacer comprender la historia y revelar la actitud estética y la perspectiva ética del autor. [54] La estructura no sólo vehicula un significado determinado, sino que aporta en sí significación.

---

[54] En su artículo "Crime and Punishment in Kansas: Truman Capote's 'In Cold Blood'", George Garret comenta la estructura y sugiere que el autor logra imponer artísticamente su propio punto de vista: "There is no such thing as inevitability in the structure of a story. It is a sign of a real story-teller that he makes his arrangement *seem* inevitable. Capote not only performs this magic trick, but also he manages to reach his own chosen and obligatory conclusion without a weakening of either intensity or interest". (Citado por I. Malin, *Truman Capote's In Cold Blood*, p. 83.)

Debido a que el autor de *In Cold Blood* ha decidido entregar una visión global de los eventos narrados, opta por solucionar algunos de los problemas implicados en su decisión mediante la creación de dos estructuras fundamentales. La primera consiste en elaborar un marco delimitado esencialmente por la trayectoria temporal de los eventos narrados. Se trata de un esquema estructural basado en la narración de los eventos de un período de cinco años y cinco meses, desde el asesinato de los cuatro miembros de la familia Clutter a manos de Perry Smith y Dick Hickock, el 15 de noviembre de 1959, hasta la ejecución de los asesinos en la prisión estatal de Kansas, el 14 de abril de 1965. Sin embargo, el autor no presta igual atención a las distintas fases de este período de tiempo. Le interesan más los acontecimientos de las primeras seis semanas: el asesinato de los Clutter, la detención de los asesinos, el 30 de diciembre de 1959, y la confesión del crimen dos días después. Por eso se cuentan los eventos de seis semanas en los tres primeros capítulos de la novela (casi 250 páginas), mientras la narración del lapso de más de cinco años, los que abarcan el proceso, la vida en la carcel y la muerte de los condenados, se reduce a un sólo capítulo, el último del libro.

Aunque los eventos asociados con el asesinato son, en conjunto, contados en el orden en el cual ocurrieron, confiriendo a la novela un movimiento general hacia adelante, no se sigue el orden cronológico completamente. El período de cinco años y cinco meses no está delimitado estrictamente sino que es transgredido por la inserción de pasajes empleados para describir la vida que llevaban los personajes antes del asesinato. Se incluye aquí, por ejemplo, los planes de los protagonistas Hickock y Smith previos al crimen. Estos pasajes retrospectivos originan necesariamente una ruptura en la cronología de los eventos. Sin embargo, hay algunos cambios cronológicos que no surgen de la necesidad de narrar los antecedentes de la acción, sino de la intención del autor de ordenar su material de una forma determinada. Las reflexiones del detective Dewey, al final de la novela, y la narración del asesinato de los Clutter son ejemplos representativos de esta peculiaridad.

En las últimas páginas de su relato el hablante básico narra la ejecución de los asesinos Hickock y Smith. Sin embargo, este episodio no cierra el libro. El autor lo termina,

inesperadamente, con una digresión que narra un suceso anterior a la ejecución: el encuentro del detective Dewey con Susan Kidwell, la mejor amiga de Nancy Clutter, quien le hace pensar en la vida truncada de ésta. No obstante, la imagen de la vida actual de Susan, una joven rebosante de energía vital, se impone en el recuerdo nefasto. Por lo tanto, la novela termina con una nota final llena de optimismo. Es evidente, pues, que el autor cambia el orden de los eventos porque quiere comunicar su mensaje: la vida real sobrepasa a la muerte, el optimismo se sobrepone al pesimismo.

Por otra parte, el autor menciona, pero se abstiene de describir, el crimen en el lugar donde se supone tal descripción debe ocurrir. Nos referimos al hecho de que en la página 68 se nos informa que los asesinos han llegado a la casa de los Clutter. Pero de esta escena se salta al descubrimiento de los cadáveres de las víctimas el día siguiente, postergando la escena del asesinato para narrarla 150 páginas después, en la confesión de Perry Smith. Esta suspensión de la información obedece, probablemente, a dos razones. La primera es la creación del suspenso, que tiene como finalidad mantener el interés del lector en lo narrado. De este modo, el autor despliega su arte narrativo. La segunda se vincula a la actitud adoptada frente a lo narrado y la forma en que el autor ha decidido presentar su historia. Es decir, se pone de manifiesto el hecho de que el asesinato ha dejado de ser un incidente de la vida privada individual de los asesinos o de las víctimas para convertirse en un evento público. Mediante la narración de sus consecuencias, el autor sugiere esta perspectiva y se centra en la dimensión pública del crimen: su descubrimiento, su investigación, la confesión de los asesinos, el proceso y la condena. Por eso, la versión del crimen más congruente con el aspecto público del evento, no es la narración del suceso real, hecha por el autor como si fuera testigo de los hechos, sino la confesión de los criminales, que es la versión que quedó registrada en los archivos públicos.

No obstante las particularidades ya mencionadas, la manera mediante la cual el autor desarrolla el tema, siguiendo su cronología general, también le permite estructurar la trayectoria temporal conforme al modelo clásico de causa y efecto. Su intención ya aparece en el título del libro cuya causa es *A Multiple Murder* y sus efectos, *Its Consequences*, palabras que además de

sugerir la dimensión causal y la cronología de los eventos, vinculan la novela a la tradición temática del crimen y castigo representada, por ejemplo, en la obra de Dostoyevski. En efecto, la división de la novela en cuatro capítulos corresponde a consideraciones del mismo orden. En el primer capítulo: *The Last To See Them Alive*, se cuentan los acontecimientos inmediatos del crimen y el hallazgo de los cadáveres ensangrentados de las víctimas, lo que constituye la causa que desencadena determinadas consecuencias narradas en los tres capítulos siguientes. El segundo capítulo: *Persons Unknown*, presenta los efectos inmediatos de los asesinatos sobre la vida de los asesinos y el impacto público surgido a consecuencia de la falta de información entre los detectives, que ignoran la identidad de los culpables, y el público en general. El efecto del crimen, pues, es provocar una intensa investigación, lo que produce el efecto narrado en el tercer capítulo: *Answer*, donde la solución del misterio comienza a elaborarse a partir de la introducción en sus primeras líneas del personaje Floyd Wells, quien inicia el proceso al delatar a los asesinos. Finalmente, en el cuarto capítulo: *The Corner*, se presenta el castigo que corresponde al crimen, es decir, el efecto culminante de la causa inicial: el proceso, la condena y la muerte de los responsables.

El segundo de los dos esquemas estructurales mencionados antes se inserta en el primero y consiste en la fragmentación de la trayectoria que acabamos de describir en ochenta y seis viñetas no numeradas, [55] cuya extensión varía de diez renglones a veinticinco páginas. En cada viñeta se narra generalmente un solo episodio y cada una de ellas está estructurada como una corta unidad casi independiente. Con el objeto de identificar este proceso, presentamos, a título de ejemplo, un comentario sobre la relación entre las viñetas 14, 15 y 16.

En la primera de esta serie, se presenta la declaración de Bobby Rupp, probablemente en una comisaría de Garden City a donde lo llamaron, dos días después del asesinato de los Clutter, para que diera cuenta de sus actividades de aquella noche. El adolescente termina su declaración con las siguientes palabras:

It was as clear as day - the moon was so bright - and cold and kind of windy; a lot of

---

[55] El crítico W. L. Nance, en *The Worlds of Truman Capote*, p. 186, sólo cuenta 85 viñetas.

> tumbleweed blowing about. But that's all I saw. Only now when I think back, I think somebody must have been hiding there. Maybe down among the trees. Somebody just waiting for me to leave. (p. 63)

Aquí el autor termina la escena, valiéndose de un corte cinematográfico, [56] y pasa a la próxima viñeta en la que se cuenta el viaje de Hickock y Smith hacia la casa de los Clutter la noche misma del crimen:

> The travellers stopped for dinner at a restaurant at Great Bend. Perry, down to his last fifteen dollars, was ready to settle for a root beer and a sandwich, but Dick said no, they needed a solid "tuck-in", and never mind the cost, the tab was his. (p. 63)

El paso de una escena a otra está marcado no sólo por una regresión temporal, sino también por un cambio de espacio del lugar donde habla Bobby hasta el interior del restaurante donde Dick y Perry están comiendo. Posteriormente se narra la continuación del viaje de los protagonistas, quienes se deslizan por la autopista en un chevrolet negro y entran a gran velocidad a Garden City. Se detienen en una estación de gasolina y la viñeta termina con la descripción de Perry, quien sale del sanitario de la estación:

> The door to the men's room was still bolted. He banged on it: "For Christsake, Perry!"
>
> "In a minute."
>
> "What's the matter? You sick?"
>
> Perry gripped the edge of the washbasin and hauled himself to a standing position. His legs trembled; the pain in his knees made him perspire. He wiped his face with a paper towel. He unlocked the door and said, "O. K. Let's go." (p. 66)

Se corta aquí nuevamente, pasando de inmediato a la viñeta 16, donde se describe una escena interior que contrasta melodramáticamente con la anterior:

> Nancy's bedroom was the smallest, most personal room in the house - girlish, and as frothy as a ballerina's tutu. Walls ceilings, and everything else except a bureau and a writing-desk, were pink and blue or white. The white-and-pink bed, piled with blue pillows, was dominated by a pink-and-white Teddy bear - a shooting gallery prize that Bobby had won at a country fair. (p. 66)

A la luz de la relación espacio-temporal establecida entre estas tres viñetas, ha de ser evidente que el autor explota la fragmentación del acontecer para solucionar las dificultades

---

[56] Este cambio contrastivo de escenas ilustra también el empleo de técnicas del cine que el autor implícito introduce en *In Cold Blood*. Aunque Truman Capote niega el uso de técnicas fílmicas en su libro, reconoce que él, al igual que todos los escritores jóvenes, ha aprendido y tomado prestados los recursos estructurales del cine (véase, W. L. Nance *The Worlds of Truman Capote*, p. 188).

asociadas con la narración de acontecimientos simultáneos y geográficamente separados. Como ya indicamos, al terminar la declaración de Bobby Rupp, dos días después del asesinato, el autor pasa directamente a otro espacio y tiempo y describe la continuación del viaje de los asesinos hacia la casa de los Clutter. Luegó corta nuevamente y describe el dormitorio apacible y pulcro de Nancy Clutter donde se encuentra la joven sin saber el destino que se acerca. De esta forma, sin abandonar el desarrollo de la cronología general asociada a los eventos del caso, el autor se da cierta libertad y la ejerce a través de toda la novela, lo que le permite superar algunas de las limitaciones impuestas por el tiempo y el espacio. Sin embargo, estos cortes de la narración no son arbitrarios.

Si bien es cierto que algunos de ellos son la consecuencia de la naturaleza de un acontecer que exige desplazamientos geográficos y cronológicos, la decisión de cómo y cuándo deben hacerse estos cortes no tiene que ver con la naturaleza de la acción sino con la intervención del autor en la estructura de su materia. [57] La intervención del autor tiene el efecto de introducir dos esferas de interés que se ponen de manifiesto por medio de un proceso de alternación que se da primero entre los asesinos y la familia Clutter y, luego, entre aquellos y los detectives y la comunidad de Holcomb. En el primer capítulo se muestra el continuo desplazamiento de los asesinos que los llevará finalmente al lugar del asesinato: la casa de los Clutter. Este espacio móvil de los asesinos se alterna con el espacio más estático de la familia Clutter que se preocupan de sus quehaceres domésticos. En el capítulo segundo y tercero se presenta la vida dinámica de Perry y Dick que viajan por México y Estados Unidos, en contraste con la vida de la comunidad de Holcomb. En el último capítulo los detectives detienen el movimiento de los protagonistas y lo someten al estaticismo institucional de la cárcel. La fragmentación, por tanto, le sirve al autor para comunicar artísticamente su perspectiva ético-ideológica, es decir el contraste entre dos capas sociales de los Estados Unidos: la de los

---

[57] K. T. Reed (*Truman Capote*, p. 104), denomina "orkestration" a la intervención del autor implícito en la ordenación y estructuración de su material narrativo. Este crítico, a través de ejemplos semejantes a los que hemos citado muestra como Capote logra mantener el interés del lector.

marginados sociales (los asesinos) y la de la respetable clase média (los Clutter y sus amigos).[51] Este contraste se evidencia a lo largo de la novela debido a que su contenido está organizado para destacar dos conflictos: víctimas versus victimarios, cuya oposición culmina en el asesinato; perseguidores versus perseguidos, cuyo antagonismo finaliza en el juicio y en la ejecución de los asesinos.

Por otra parte, la fragmentación de la novela cumple otras finalidades porque el autor la explota para crear efectos de contraste y complementaridad como los que comúnmente se usan en las obras de ficción. En las viñetas que ya hemos comentado emplea el corte cinematográfico significativamente. Por ejemplo, el paso de la viñeta 14 a la 15 no sólo establece una conexión entre Bobby Rupp, que pudo haber sido víctima o testigo del asesinato, y los criminales Perry y Dick, sino que introduce cierta ironía dramática, ya que el lector, a diferencia de Bobby, sabe quienes fueron los asesinos. De forma semejante al pasar de la viñeta 15 a la 16 se percibe tanto el efecto del contraste irónico entre la situación social de los personajes como el efecto de suspenso característico de las novelas de detectives o los "thrillers". El suspenso se crea también mediante la retención de la información al final de la viñeta 17 (p. 68), donde se describe sólo la llegada de Dick y Perry a la casa de los Clutter, postergando la horrenda descripción del asesinato hasta la viñeta 63 (pp. 238-248). Como otro ejemplo de estas técnicas, citamos el contraste dramático, la ironía y el suspenso que se perciben en el paso de la viñeta 39 a la 40 (pp. 159-161). En la primera de estas dos unidades se narra el sueño de Marie Dewey, esposa del detective, en el que ella ve a Bonnie Clutter, quien entra a su casa exclamando, "To be murdered. To be murdered. No. No. There's nothing worse. Nothing worse than that. Nothing" (p. 160). Esta visión onírica es la que expresa con más intensidad emocional en todo el libro, el sufrimiento pasado por los Clutter a manos de los victimarios. Del terror que acompaña a esta escena se pasa abruptamente a otra en que se

---

[51] Comenta Truman Capote al respecto: "It's what I really think about America. Desperate, savage, violent America in collision with sane, safe, insular even smug America - people who have every chance against people who have none". (Citado por G. Garret en I. Malin, *Truman Capote's In Cold Blood*, p. 84.)

describen a Perry y a Dick en una autopista mientras atraviesan el desierto Mojave cantando: "Mine eyes have seen the glory of the coming of the Lord..." (p. 161). La ironía expresada mediante este contraste dramático es doble: en primer lugar, son los asesinos los que hicieron que Bonnie viera "The coming of the Lord". En segundo lugar, al presentarse este episodio en la última viñeta del capítulo *Persons Unknown*, el lector sabe que Perry y Dick están a punto de ser descubiertos y que ellos pronto verán la misma visión divina que su víctima. Efectivamente, siempre se da alguna conexión de una viñeta a otra, como indican los siguientes ejemplos, que expresan la complementaridad en la acción. En la viñeta 42 se presenta a Marie Dewey "in the kitchen preparing supper" (p. 166) y de esta escena se pasa coherentemente a la viñeta 43, donde se muestra a la madre de Dick ocupada de semejantes quehaceres: "Later that evening, another woman in another kitchen" (p. 168). El paso de la viñeta 24 a la 25 nos proporciona otro ejemplo Aquí se comenta el terror sentido por la mayoría de los habitantes de Holcomb de sufrir el mismo destino que los Clutter. La viñeta 24 termina con las siguientes palabras:

> ..."Marie scared?"
> "Hell yes," Dewey said. "Her and everybody else", (p. 95)

que se complementan perfectamente con la siguiente viñeta que comienza

> Not everybody. Certainly not Holcomb's widowed postmistress, the intrepid Mrs Myrtle Clare, who scorned her fellow townsmen as "lily-livered lot, shaking in their boots afraid to shut their eyes". (p. 95)

A la luz de los ejemplos citados concluimos que el autor ha solucionado los problemas asociados al tiempo y al espacio de lo narrado en función del tema de la historia y la perspectiva que ha decidido adoptar frente a ella. Por un lado, ha seguido en general la trayectoria cronológica de los acontecimientos narrados y su relación intrínseca de causa y efecto y, por otro, ha estructurado su texto en 86 fragmentos para poder representar el desplazamiento y la simultaneidad de la acción. Por tanto, al estructurar la novela el autor no sólo logra conferir a lo narrado la unidad dramática propia de las buenas obras literarias, sino que emplea la estructura que le permite entrometerse en el relato y comentar los eventos narrados. Es decir, en lugar de distanciarse objetivamente del tema, nuestros comentarios sobre la estructura del acontecer han mostrado hasta qué punto el autor implícito se encuentra involucrado en la

interpretación de la historia que cuenta.

Voces narrativas y puntos de vista

Junto con su organización del material, también es importante la participación del autor implícito en la estructura del texto a través del uso variado de la voz narrativa y el punto de vista. En principio, estos recursos parecen realzar la presunta objetividad de *In Cold Blood*, otorgándole el estatuto de un texto histórico basado en la recopilación de diversas perspectivas. Al mismo tiempo, reflejan la decisión del autor de emprender una relación global y multifética de los eventos evitando de este modo delegar la presentación del mundo narrado en un solo comentarista o hablante. Dicha estrategia es compatible, ciertamente, con los elementos de estructura ya estudiados y con el anonimato de un narrador quien logra mantener un supuesto grado de distanciamiento de los eventos narrados.

Según esta interpretación de la novela, el grado de distanciamiento ejercido por el autor implícito sobre su relato se manifestaría tanto en la asiduidad con la cual cede la palabra a un narrador secundario, como en la frecuencia con que los personajes se hacen responsables de la información proporcionada sobre los acontecimientos. Efectivamente, *In Cold Blood* encierra numerosos textos narrativos, algunos presentados en forma oral, como la narración de un personaje, y otros en forma escrita, como la transcripción de un documento. Entre los primeros podemos citar los testimonios de Bobby Rupp y Susan Kidwell (pp. 61, 63, 70), un boletín de noticias radiales (p. 162), la historia de Floyd Wells (pp. 164, 165) y la confesión de Perry Smith (pp. 235-248). Los documentos escritos los constituyen la relación del hallazgo de los cadáveres de las víctimas, escrita en primera persona por el aspirante a novelista Hendriks (pp. 71-76); algunos artículos de periódicos (pp. 104, 114, 272); algunas cartas personales y el análisis de éstas (pp. 146, 151, 261, 263); fragmentos de un diccionario y un diario privado de Perry (pp. 152, 255, 258, 259, 264); una denuncia policial (pp. 282, 284); Los informes

biográficos sobre Perry y Dick, escritos por sus respectivos padres en primera y tercera persona (pp. 133-137, 168-170); algunos expedientes policiales (p.161); y, finalmente, los informes psiquiátricos sobre los asesinos, escritos en tercera persona (pp. 294, 295, 296-302).

La introducción de otras voces en el texto provoca cambios constantes de perspectiva. Aunque la perspectiva unificadora de la novela es la que se crea a través del autor implícito, éste no parece privilegiar su visión. En primer lugar, en vez de hacer predominar su visión personal, presenta lo que, según él, ven los personajes y mediante la introducción de otras voces como las ya identificadas, hace que el punto de vista sobre el acontecer se desplace constantemente. Son éstas las estrategias principales empleadas para elaborar la vision global de los eventos ya mencionada, y que la asemejan a un montaje o a las multiples perspectivas que se obtienen en un caleidoscopio. Entre los efectos buscados por el autor implícito por medio del anonimato del narrador y la multiplicidad de voces y puntos de vista, está la ilusión de que la novela aparezca como un relato objetivo que se narra a sí mismo a través de la informacion proporcionada por los testigos y participantes del suceso. El autor juega, por tanto, con la creencia, quizás compartida por el lector, de que los que presenciaron los hechos o tomaron parte en ellos deben tener una perspectiva más confiable sobre lo ocurrido y, por consiguiente, la capacidad de entregar una información al respecto más valiosa que los que no comparten la misma experiencia. De esta forma, el autor escamotea su voz y su visión de los eventos queriendo dar la impresión de que su intervención en lo narrado es limitada. Sin embargo, la realidad es muy distinta, ya que el autor implícito nunca deja de controlar el texto. Como veremos a continuación, todas las voces narrativas y los puntos de vista representados en el texto permanecen bajo su control, subordinados a su voz e integrados a su visión de los eventos narrados.

Para los fines del presente analisis distinguimos dos clases generales de discurso en *In Cold Blood*: el del narrador y el de los personajes. Una de las funciones del narrador es servir para introducir las otras voces del texto. Es evidente que, además de ser el que comienza y termina la novela, es también el que crea el marco en el cual se inserta el discurso de los

personajes. Por eso, después de entregar el discurso de uno de los personajes siempre retoma el hilo de la narración, ejerciendo así su autoridad de voz primaria a la cual se subordinan las otras voces. Por otra parte, el discurso de los personajes aparece en el texto conforme a dos modalidades. La primera consiste en presentar los parlamentos de los personajes en forma de díalogo. En estas circunstancias, su discurso hace parte de la historia o del drama presentado por el narrador primario, como vemos en el siguiente ejemplo, donde la intervención del narrador es mínima:

> While waiting for the second execution a reporter and a guard conversed. The reporter said, "This your first hanging"
> "I see Lee Andrews."
> "This here is my first."
> "Yeah how'd you like it"
> The reporter pursued his lips. "Nobody in our office wanted the assignment. Me either. But it wasn't as bad as I thought it would be. Just as jumping off a diving board. Only with a rope around your neck."
> "They don't feel nothing. Drop, snap and that's it. They don't feel nothing."
> "Are you sure? I was standing right close. I could hear him grasping for breath."
> "Uh-huh, but he don't feel nothing. Wouldn't be human if he did."
> "Well. And I suppose they feed them a lot of pills. Sedatives."
> "Hell no. Against the rules. Here comes Smith."
> "Gosh, I don't know he was such a shrimp."
> "Yeah he's little. But so is tarantula." (p. 340)

En la segunda de las dos modalidades a las cuales nos referimos, el narrador primario cede la palabra a los personajes para que ellos se conviertan en narradores y cuenten su historia. Enfatizamos, sin embargo, que no se enajenan de la historia sino que la ayudan a conformar. Así sucede, por ejemplo, en el caso de los informes de los psiquiatras (pp. 294-295, 296-302) y en las cartas autobiográficas (pp. 274-277, 277-279) empleadas para complementar la caracterización de los asesinos y para crear una atmósfera adecuada previa a su proceso y su condena. Los textos de estos narradores contribuyen, entonces a la elaboración del mundo narrado y pueden hacer avanzar el acontecer, pero siempre se introducen como elementos de una historia contada formalmente por un sólo narrador.

El grado de subordinación del discurso de los personajes se pone de manifiesto en la manera mediante la cual el narrador primario explota las diferentes posibilidades ofrecidas por el uso del discurso directo e indirecto para reproducir las palabras de los personajes en el texto.

El discurso directo se caracteriza generalmente por el empleo de un verbo declarartorio, que lo identifica como tal y señala la reproducción *verbatim* del discurso del personaje, confirmada por el uso de comillas, marcas convencionales de la transcripción exacta de las palabras del personaje. [59] El discurso directo es utilizado en *In Cold Blood* en las dos modalidades del discurso de personaje que mencionamos antes. Es decir, tanto cuando la voz del personaje hace parte del drama o de un episodio contado por un narrador primario, como cuando éste cede la palabra a los personajes para que ellos presenten su historia. Aunque en ambos casos las palabras de los personajes son citadas fielmente, el mensaje que ellas articulan se subordina a la intención del narrador primario porque es él quien decide la forma en la cual el discurso directo será transmitido, sea acompañado de comentarios o sin interrupción.

La reproducción del discurso del personaje sin comentarios ni interrupciones por parte del narrador queda bien ilustrada en el testimonio de Bobby Rupp, al cual hemos aludido antes. En las primeras cuatro lineas el narrador presenta al personaje. Luego introduce su discurso con las siguientes marcas convencionales: el verbo declaratorio "describir", dos puntos y las comillas que enmarcan la declaración oral del joven. Finalmente se reproduce su discurso sin interrupción a lo largo de cuatro páginas del texto (pp. 60-63). En otras ocasiones el discurso de los personajes aparece junto con los comentarios del narrador, quien lo fragmenta y lo evalúa, obedeciendo quizás a una ética autorial, según la cual se adjudica el derecho de suprimir algunos fragmentos por creerlos moralmente inconvenientes para el lector o, simplemente, porque quiere aumentar la intensidad dramática de lo narrado. Así ocurre en el caso de la reproducción del texto autobiográfico de Hickock, la que el autor interrumpe para aludir a la información que ha suprimido. El texto consta de tres páginas, entregadas sin comillas, pero en un tipo de letra que se diferencia del usado en el resto de la novela. Esto se debe al deseo de querer transcribir el estilo de letra del propio Hickock, según explica el narrador al introducir el texto:

---

[59] Para las características del discurso directo, véase Chatman, *History and Discourse*, pp. 182, 189.

> Hickock did not write with his companion's intensity.... But his statement, written in a stylized script that look like slanting rain, was finished before the court adjourned for the day:
>
> *I will try to tell you all I can about myself...* (p. 277).

Hickock relata a continuación sus experiencias de niño, adolescente y adulto, empleando una página para ello. Sin embargo, después de las siguientes palabras:

> *I worked there five years. ... During my employment there was the beginning of some of the lowest things I have ever done*, (p. 278)

se entromete el narrador con el siguiente comentario:

> Here Hickock revealed his pedophiliac tendencies, and after describing several sample experiences wrote:
>
> *I know is wrong. But at the time i never give any thought to whether is right or wrong....* (p. 278)

Luego Hickock continúa su autobiografía sin interrupción, hasta terminar una página después (pp. 277-279). También es notable que en una ocasión el narrador primario introduce el texto de un personaje para que comente el de otro. Este es el caso de la carta de Willie-Jay, "Impressions I garnered from the letter" (pp. 149-151), donde analiza las cartas escritas por algunos parientes de Perry.

Hasta aquí hemos comentado las declaraciones narrativas y los textos escritos de los personajes. Sin embargo, tambien es cierto que el narrador manipula el discurso directo cuando aparece en los díalogos. El siguiente fragmento puede servirnos de ejemplo representativo:

> "Dick... you've never met a real woman..."
> "Yes, I have," said Dick who claimed still to be in love with his honey-blonde first wife though she had remarried.
> "There are these baths. One place called the Dream Pool. You stretch out, and beautiful, knockout-type girls come and scrub you head to toe."
> "You told me." Dick's tone was curt.
> "So? Can't I repeat myself?"
> "Later. Let's talk about it later. Hell, man, I got plenty on my mind." (p. 60, subrayado nuestro)

Como se ve, el narrador interviene dos veces en el diálogo, pero con fines distintos en cada ocasión. En la primera, interpreta lo dicho por el personaje a través de la elaboración de un contexto que nos permite comprender mejor sus palabras. En la segunda, amplía lo que ha dicho el personaje mediante un comentario sobre la manera en que se ha expresado comparable

con el estilo de una acotación usada por el dramaturgo en la composición de un texto dramático. Es como si el narrador se reservara el derecho de hacer el comentario final sobre lo narrado. Esta forma de intervención en los diálogos es una característica del autor, quien la emplea en toda la novela para ejercer un alto grado de control. A manera de ejemplificación adicional, citamos un texto más extenso, que no necesita comentario:

> "Nancy!" Kenyon called. "Susan on the phone."
> Susan Kidwell, her confidante. Again she answered in the kitchen.
> "Tell," said Susan, who invariably launched a telephone session with this command. "And, to begin, tell why you were flirting with Jerry Roth." Like Bobby, Jerry Roth was a school basketball star.
> "Last night? Good grief, I wasn't flirting. You mean because we were holding hands? He just came backstage during the show. And I was so nervous. So he held my hands to give me courage."
> "Very sweet. Then what?"
> "Bobby took me to the spook movie. And *we* held hands."
> "Was it scary? Not Bobby. The movie."
> "He didn't think so; he just laughed. But you know me. Boo! - and I fall off the seat."
> "What are you eating?"
> "Nothing."
> "I know - your fingernails," said Susan, guessing correctly. Much as Nancy tried, she could not break the habit of nibbling her nails, and, whenever she was troubled, chewing them right to the quick. "Tell. Something wrong?"
> "No."
> "Nancy. *C'est moi...*" Susan was studying French.
> "Well - Daddy. He's been in an awful mood the last three weeks. Awful. At least, around me. And when I got home last night he started *that* again."
> "*That*" needed no amplification; it was a subject that the two friends had discussed completely, and upon which they agreed. (pp. 31-32)

Aunque en los ejemplos que acabamos de citar el narrador interviene para comentar lo que dicen los personajes, por lo menos no fragmenta ni descontextualiza su discurso en extremo. Sin embargo, la fragmentación del discurso de los personajes en cortas frases o expresiones que se incorporan al discurso del narrador, constituye uno de los recursos estilísticos frecuentemente explotados en *In Cold Blood*, como vemos en el siguiente ejemplo:

> Perhaps Dick *was* "shallow", or even, as Willie-Jay claimed, "a vicious blusterer". All the same, Dick was full of fun, and he was shrewd, a realist, he "cut through things", there were no clouds in his head or straw in his hair. (p. 55, subrayado nuestro)

En este fragmento el narrador cita las palabras de un personaje, colocándolas entre comillas para señalar el prestamo. Esta práctica es muy explotada a lo largo de la novela y, en cierta medida, se asemeja al discurso indirecto libre que comentaremos más adelante.

Por otra parte, el discurso indirecto, al igual que el directo, también se introduce con un verbo declaratorio. Sin embargo, en lugar de usar comillas para indicar la reproduccón exacta de las palabras habladas, las comillas son omitidas, los tiempos verbales se dan usualmente en el pasado y el grado de subordinación está confirmado por la estructura gramatical del texto, mediante la cual el discurso del personaje se presenta en una oración u oraciones subordinadas al verbo declaratorio principal. [60] De lo anterior se infiere que la voz del personaje, aunque reconocida, pierde su autonomía y queda asimilada a la del narrador, como se muestra en el siguiente fragmento:

> Mr Clutter... had not long ago, by accident, surprised his daughter and the Rupp boy kissing. He had then suggested that Nancy discontinue 'seeing so much of Bobby,' advising her that a slow retreat now would hurt less than a abrupt retreat later - for, as he reminded her, it was a parting that must eventually take place. (p. 20)

Si el discurso indirecto reduce el discurso del personaje, el discurso "narrativizado", según nos informa Gerard Genette,[61] presenta un caso de reducción más completa. El narrador, por tanto, en lugar de reproducir el discurso de los personajes en uno de los estilos que podría utilizar, sólo nos dice que el personaje habló:

> The person to whom Warden Hand telephoned was Logan Sanford. Sanford listened, hung up, issued several orders, then placed a call of his own to Alvin Dewey. That evening, when Dewey left his office in the courthouse at Garden City, he took home with him a manila envelope. (p. 166)

Se observa, pues, que el narrador no reproduce, lo que dijeron los personajes Hand y Sanford en su conversación telefónica ni tampoco las órdenes que este último emitió, sino, simplemente, que hablaron. El narrador también puede usar el discurso "narrativizado" para entregarnos un resumen de lo que dijo el personaje:

---

[60] Veáse Chatman, *Story and Discourse*, pp. 182 y 199.

[61] "Le discours *narrativisé*, ou *raconté*, est évidemment l'état le plus distant en général, comme on vient de le voir le plus reducteur: supposons que le héros de la *Recherche*, au lieu de reproduire son dialogue avec sa mère, écrive simplement à la fin de *Sodome*: 'J'informai ma mère de ma décision d'épouser Albertine.' S'il s'agissait non plus de ses paroles mais de ses 'pensées', l'énoncé pourrait être encore plus bref et plus proche de l'évenement pur: 'Je décidai d'épouser Albertine'. En revanche, le récit de débat intérieur qui mène à cette décision, conduit par le narrateur en son propre nom, peut se développer très longuement sous la forme traditionnellement désignée sous le terme d'*analyse*, et que l'on peut considérer comme un récit de pensées, ou discourse intérieur narrativisé."(*Figures III*, Paris: Editions du Seuil, 1972, p. 191.)

> When Dewey got home, Mary was in the kitchen preparing supper. The moment he appeared, she launched into an account of household upsets. The family cat had attacked the cocker spaniel that lived across the street, and now it seemed as if one of the spaniel's eyes might be seriously damaged. And Paul, their nine-year-old, had fallen out of a tree. It was a wonder he was alive. And their twelve-year-old, Dewey's namesake, had gone into the yard to burn rubbish and started a blaze that had threatened the neighbourhood. Someone - she didn't know who - had actually called the fire department.
>
> While his wife described this unhappy episodes, Dewey poured two cups of coffee. (p. 166)

Pese al hecho de que el narrador resume lo dicho por el personaje no podemos saber con exactitud cuáles son las palabras del personaje y cuáles las del narrador, por tanto, es difícil averiguar el grado de reducción a que se somete el discurso del personaje.

Finalmente, es necesario comentar el estilo indirecto libre, otro estilo usado por el narrador para subordinar el discurso de los personajes al suyo. El caso del discurso "narrativizado" que acabamos de citar, junto con otro que citamos hace poco, muestran algunas de las características del estilo indirecto libre. En esta forma de discurso se suprimen todas las marcas convencionales (el verbo declaratorio y las comillas) que lo vinculan al personaje. El discurso de éste queda completamente asimilado al del narrador, quien no reconoce ni siquiera su origen. Sólo a través de otros indicadores, tales como la estructura de la frase o el contenido semántico, reconocemos su fuente, [62] como ocurre en el siguiente fragmento:

> Of course, Perry could have struck out of his own, stayed in Mexico, let Dick go where he damn well wanted. Why not? Hadn't he always be a "loner" and without any "real friends" (except the gray-haired, gray-eyed, and brilliant Willie-Jay)? But he was afraid to leave Dick; merely to consider it made him feel "sort of sick,"... The basis of his fear, or so he himself seemed to believe, was a newly grown superstitious certainty that "whatever had to happen won't happened" as long as he and Dick stick "together." (p. 131, subrayado nuestro)

Con éste y los otros casos que hemos citado queda establecido que los personajes de *In Cold Blood* hablan sin lograr su independencia del narrador primario, quien no deja de controlar todos los discursos insertados en el texto. Por eso, aunque la multiplicidad de las

---

[62] Una de las mejores descripciones de esta forma la hace Brian McHale, en su artículo, "Free Indirect Discourse a Survey of Recent Accounts", *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, 3, 1978, p. 249-287.

voces narrativas nos dé una percepcion de los eventos, que por su carácter multifacetítico se quiere objetiva, todas ellas están subordinadas a la del autor implícito. Las diversas voces que escuchamos en el texto no son sino parte del mismo mundo narrado fundado por el narrador.

Al pasar a comentar la función del punto de vista en *In Cold Blood*, cabe hacer primero una distinción entre punto de vista y voz narrativa. Seymour Chatman, explica,

> When we turn to narrative texts... there is no longer a single presence, as in expository essays sermons, political speeches, and so on, but two - character and narrator - not to speak of the implied author. Each of these may manifest one or more kinds of points of view. A character may literally perceive a certain object or event; and/or it may be presented in terms of his conceptualizations; and/or his interest in it may be invoked (even if he is unconscious of that interest).
>
> Thus the crucial difference betwen "point of view" and narrative voice: point of view is the physical place or ideological situation or practical life-orientation to which narrative events stand in relation. Voice on the contrary refers to speech or other overt means through which events and existents are comunicated to the audience. Point of view does not mean expression. It only means the perspectives in terms in which the expression is made. The perspective and the expression need not be lodged in the same person. Many combinations are possible. [63]

Se trata de la misma distinción propuesta por Genette entre quien habla y quien ve [64]

Como hemos indicado al principio de esta sección de nuestro análisis, el uso del punto de vista en *In Cold Blood* comparte algunas de las caracterícas asociadas con el empleo de la voz narrativa. Es decir, que la presentación de varias voces y de múltiples puntos de vista crea una impresión inicial de que no se privilegia una sóla voz o visión individual sino que se intenta elaborar una visión global mediante la cual los eventos son presentados desde una perspectiva multifacética. Esta conclusión, como ya hemos sugerido, no es muy acertada, ya que la perspectiva básica que domina a lo largo del relato es la que se entrega a través de un punto de vista asociado fundamentalmente al narrador. Aunque la perspectiva fluctúe entre él y los personajes, aquél no abandona su control sobre los eventos narrados. Lo que nos interesa mostrar aquí, pues, es la manera en que el punto de vista depende del autor implícito y, al mismo tiempo, posee cierto grado de movilidad.

En primer lugar, es necesario destacar que a veces los eventos parecen presentarse con una objetividad completa. Así sucede cuando se transcribe información sin evaluarla, de modo

---

[63] Chatman, *Story and Discourse*, pp. 152-153.
[64] *Figures III*, pp. 203-211.

que el hablante primario parece limitarse a narrar sin adoptar un punto de vista específico. De esta forma, su relato intenta ser objetivo, adquiriendo las características del reportaje periodístico en el cual el elemento subjetivo no parece sobrepasar la seleción de los datos:

> The oldest of the prisons is the Kansas State Penitentiary for Men.... Built during the Civil War, it received its first resident in 1864. Nowadays the convict population averages around two thosand; the present warden, Sherman H. Crouse, keeps a chart which list the daily total according to race (for example, White 1405, Coloured 360, Mexicans 12, Indians 6). Whatever his race, each convict is a citizen of a stony village that exists within the prison's steep, machine-gun-guarded walls -twelve grey acres of cement streets and cellblocks and workshops. (p. 309)

> The men worked from noon to dusk. When the time come to burn what they had collected. They piled it on a pickup truck and, with Stocklein at the weel, drove deep into the farm's north field. (p. 86)

En contraste con esta visión restringida, el narrador revela frecuentemente una actitud mucho más subjetiva. En estos casos comunica su opinión, su juicio de valor y su perspectiva sobre el tema mediante epítetos, símiles y, en general, el discurso poético comúnmente asociado a la literatura:

> The village of Holcomb stands on the high wheat plains of western Kansas, a lonesome area that other Kansans called "out there". ... The land is flat, and the views are awesomely extensive; horses, herds of cattle, a white cluster of grain elevators raising as gracefully as Greek temples are visible long before the traveller reaches them. (p. 15 subrayado nuestro)

El punto de vista comienza a hacerse más móvil cuando el narrador introduce y se apodera de la perspectiva de los personajes, como se ve en el siguiente ejemplo:

> From her parlour window, Susan Kidwell saw the white cortège glide past, and watched until it had rounded the corner and the umpaved street's easily airborne dust had landed again. She was still contemplating the view when Bobby, shadowed by his large litle brother, became a part of it, a wobbly figure headed her way. (p. 83)

Al comienzo de este fragmento el narrador ve al personaje Susan, luego, en lugar de describir lo que ve él, empieza a describir lo que ve ella. Es decir, el punto de vista del personaje se fusiona con el del narrador, quien ve a través de los ojos del personaje. Por tanto, el narrador y Susan ven el color blanco del cortejo fúnebre que pasa y desaparece al doblar la esquina, dejando sólo una estela de polvo en la calle. En la ultima frase el empleo del verbo "contemplating", que señala la visión de Susan fusionada a la del narrador, se complementa con los adjetivos "little" y "wobbly" que expresan juicios de valor que no hacen sino reflejar la perspectiva del narrador

y la de Susan. Sirva otro ejemplo para ilustrar esta movilidad y fusión del punto de vista, que es una de las características de toda la novela:

> The car was parked in a promontory where Perry and Dick had stopped to picnic. It was noon. Dick scanned the view through a pair of binoculars. Mountains. Hawks wheeling in a white sky. A dusty road winding into and out of a white and dusty village. (p. 115)

Por otra parte, el punto de vista de los personajes sólo adquiere mayor autonomía cuando se presenta en el contexto de su propio discurso. Así sucede, por ejemplo, cuando el aspirante a novelista Hendricks anota "every detail" (p. 72) de lo que vió, al llegar con otras personas a la casa de los Clutter, la mañana después del asesinato:

> We stepped back into the hall, and looked around. All the other doors were closed. We open one, and that turned out to be the bathroom. Something about it seemed wrong. I decided it was because the chair - a sort of dining-room chair that looked out of place in a bathroom. The next door - we all agreed it must be Kenyon's room. A lot of boy-stuff around. And I recognized Kenyon's glasses.... (p. 73)

Como se ilustra en este ejemplo, el narrador secundario, sin la presencia ni la asistencia del narrador primario, puede contar lo que vió cuando comenta libremente sus propias experiencias. Lo que no debemos olvidar, sin embargo, es que el personaje, como ya hemos visto, sólo se convierte en narrador secundario gracias al control ejercido sobre su discurso por el autor implícito.

A la luz de lo expuesto hasta aquí, ha de ser evidente que pese a cualquier intención que pudiera haber tenido el narrador de esconderse detrás de su texto y de hacer que los personajes fueran los responsables de la narración, es el propio narrador el que, de hecho, mantiene bajo su control la narración de los eventos y la presentación de un punto de vista. El punto de vista predominante y unificador de la novela es el del narrador y el papel de inteligencia creadora de los elementos narrativos de *In Cold Blood* es, en realidad, comparable con el que ejercen los narradores de las obras literarias en general.

Efectos retóricos

Hasta aquí hemos analizado sobre todo como el autor implícito ha determinado algunos de los aspectos de la estructura de *In Cold Blood*. En esta sección estudiaremos la imposición de su perspectiva en los eventos narrados mediante el lenguaje y algunas formas de descripción. Comentaremos, por tanto, los efectos conseguidos por el autor a través del empleo de recursos como el modo gótico de representación en la tradición de las hermanas Brontë y la literatura norteamericana desde Poe hasta Faulkner, la técnica del doble, usada entre otros por Dostoyeski, Poe y Stevenson, la ironía, el uso de imágenes, de símbolos y tropos literarios, y la inclusión del discurso de documentos reales.

Es interesante notar la relación establecida entre *In Cold Blood* y cierta tradición narrativa porque, pese a la pretensión del autor de emprender una transcripción documental de lo sucedido, es evidente que se vale de técnicas y modelos narrativos ya asociados con la literatura. Los efectos del empleo del modo gótico de representación están presentes a través de toda la novela. Se manifiestan, por ejemplo, en el título, en la visualización del asesinato a través del sueño de Marie Dewey (p. 161), en la descripción que Smith hace de su crimen (pp. 235-248), en la muerte de los asesinos en la horca (pp. 339, 341), y en la visita de Bobby Rupp a la casa funeraria donde, como muestra el siguiente fragmento, ve los cadáveres mutilados de la familia Clutter:

> ... - and it was this, especially, that lent the scene an awful aura - the head of each was completely encased in cotton, a swollen cocoon twice the size of an ordinary blown-up balloon, and the cotton, because it had been spread with a glossy substance, twinkled like Christmas-tree snow. (p. 103)

El ambiente gótico se asocia también a la descripción de algunos de los personajes. Bonnie Clutter, por ejemplo, es representada como una enferma mental que deambula por su casa, sabiendo que los demás la ven como un fantasma viviente. Hablando de su hijo, ella dice, "Kenyon will be grown up - a man. And how will he remenber me? As a kind of ghost" (p. 41). Pero, no es su hijo, sino los vecinos quienes la recuerdan como un fantasma:

> Remembering Bonnie at the window, Mr Helm looked up as though he expected to see her, a ghost behind the glass. (p. 129)

Nancy suscita también la posible visión de un ser espectral:

> Mrs Kidwell, a fanciful woman, had been standing at a window watching dusk tint the outdoors, the sprawling prairie. And out of the blue she said, "Susan? You know what I keep seeing? Nancy. On Babe. Coming this way." (p. 210)

La representación de un ambiente gótico no se limita sólo a la descripción de visiones y el terror que provocan. Además de la dimensión simbólica de algunos elementos de la historia, el autor marca los objetos, los eventos y las acciones más insignificantes con el signo de la fatalidad: "Mr Clutter, touching the brim of his cap,... headed for home and the day's work, unaware that it would be his last" (p. 25); "...on the bedside table - only a Bible. A bookmark lay between its pages, a stiff piece of watered silk upon which an admonition had been embroidered: 'Take ye heed, watch and pray: for ye know not when the time is'" (p. 41); Mrs Ashida dice a Mr Clutter: "'I can't imagine you afraid. No matter what happened, you'd talk your way out of it'"(p. 47); Perry, según el narrador, "embarked on the present errand, not because he wished to but because fate had arranged the matter" (p. 53); Nancy, "set out the clothes she intended to wear for church the next morning... a red velveteen - her prettiest, which she herself had made. It was a dress in which she was to be burried" (p. 67). Es necesario destacar que la mayoría de los ejemplos citados ocurren en el texto hacia el final, o como las últimas palabras de una viñeta. Es decir, el autor tiende a aumentar el tono gótico al final de las unidades estructurales de su texto, lo que confirma no sólo uno de los recursos empleados por el autor para mantener el suspenso, sino también la relación que se obtiene entre la estructura del acontecer y la significación que ésta comunica.

En su artículo "Sob-Sister Gothic", Sol Yurik coincide hasta cierto punto con nuestra opinión. Afirma sarcásticamente que Capote usa el modo gótico de representación, el que denomina "sob-sisterism wedded with Southern Gothic prose", [65] para crear efectos melodramáticos y manipular al lector predispuesto a este tipo de sentimentalismo:

---

[65] *The Nation*, CCII, February 7, 1966, pp. 158-160. Citamos según la edición publicada en I. Malin, *Truman Capote's In Cold Blood*, p. 76.

> Capote excels at... piling up detail, taking care to shed the aura of doom on artifact so that each item acquires enormous pathos and drips sentimentality. This kind of emotion amplification serves to make one weep over crumpled tissues. ...the sought after effect is the vicarious charge, the tear. This is where we come in. [66]

Independiente de la simpatía que el autor pueda evocar o no con los efectos creados en la novela de Capote, es indudable que al reconocer la tradición gótica explotada en ella, asocia *In Cold Blood* a una tradición literaria establecida y capta los matices que éstos aportan a la interpretación del texto.

Otro recurso también empleado en la novela y asociado a la tradición gótica es la imagen del doble, tal como se revela, por ejemplo, en la obra de Poe, Dostoyeski y Stevenson. Perry tiene el hábito del "mirror-gazing", el cual molesta a Dick: "every time you see a mirror you go into a trance like. Like you was looking at some gorgeous piece of butt" (p. 27). Sin embargo, la costumbre fascina a Perry:

> His own face enthralled him. Each angle of it induced a different impression. It was a changeling's face, and mirror guided experiments had taught him how to look now ominous, now impish, now soulful; a tilt of the head, a twist of the lips, and the corrupt gipsy became a gentle romantic. (p. 27)

Este episodio del "mirror gazing" es significativo, ya que, al aparecer al comienzo de la novela, sirve para revelar la personalidad multifácetica que Perry Smith desplegará a lo largo del relato. De hecho, en su personalidad se destacan dos facetas: la que muestra al mundo es su personalidad inofensiva y romántica ("Young, happy-go-lucky & innocent", p. 52) con gustos y talentos artísticos (pp. 54, 152-153, 306), en contraste con la que se esconde y se encarna en la figura del asesino patológico que mata por acto reflejo (p. 247).

Como veremos a continuación el modo gótico de representación también se vincula con la ironía. Esta se manifiesta en *In Cold Blood* en dos clases generales que, para los fines del presente análisis, llamaremos ironía "amplificativa" e ironía "circunstancial". Aquélla se refiere a los eventos irónicos cuyo alcance influye en nuestra percepción y recepción de los eventos centrales de la novela. La ironía circunstancial, por el contrario, no repercute mayormente en lo narrado y se limita sobre todo a comentarios irónicos sobre los personajes.

---

[66] Sol Yurik, "Sob-Sister Gothic", p. 78.

La ironía dramática es de caracter amplificativo y proviene de la información privilegiada entregada al lector, que sabe, antes de los personajes, quien va a cometer el crimen. En efecto, como indicamos aquí, esta clase de ironía recurre a lo largo de la novela. El lector ya sabe realmente quienes fueron *The last to see them alive*, y quienes son las *Persons Unknown*. El lector, por tanto, es un testigo silencioso que acompaña a los asesinos en su viaje por México y Estados Unidos. Sabe *The Answer* con mucha anticipación y, a diferencia de los criminales, sabe que los detectives los están persiguiendo. Se informa del tipo de cultura carcelaria que prevalece en *The Corner*, representada por una galería humana de asesinos, cuyo modo de vida ignora la comunidad de Holcomb. La ironía dramática, entonces, constituye una característica del texto.

Por otra parte, la ironía circunstancial se limita a situaciones específicas, como cuando el autor cuenta que Mr Clutter compra "a forty-thousand-dollar policy that in the event of death by accidental means paid double indeminity"(p. 57). Además, paga el seguro con un cheque, puesto que "he was famous for never carrying cash" (p. 57). El autor nos entrega una información sin comentarla, pero se trata de datos que tienen una influencia decisiva en la manera en que el lector interpreta y consume el texto, ya que a estas alturas del relato puede discernir que esta información expresa una doble ironía: la de que Mr Clutter morirá asesinado el mismo día que compra un seguro de vida contra una muerte violenta y la que se manifiesta en el hecho de que Hickock decida robar precisamente a Mr Clutter, ignorando que éste no solía tener dinero a su alcance. A lo largo del texto hay numerosos casos similares y a modo de ejemplificación basten los que ya citamos cuando hablamos del signo de fatalidad con el cual el autor marca su relato. incidentalmente, éstos revelan tambien la conexión que hay entre la ironía y el ambiente gótico creado en el texto.

La ironía circunstancial también emerge en la novela en contextos poco relacionados con la fatalidad. Se revela, por ejemplo, cuando el autor nos cuenta que el padre de Dick "did not understand how very tired Dick was, did not know that his dozing son had, among other things, driven over eight hundred miles in the past twenty four hours" (p. 84). La ironía se expresa de una forma certera en la frase "among other things". Normalmente esta frase sería

inocua o, por lo menos, de significado neutro, pero aquí confiere un alto grado de dramatismo y humor negro a la narración ya que, "entre otras cosas", Dick ha asesinado a los Clutter. [67] Este y los otros ejemplos de ironía ya citados provienen del autor, pero la ironía circunstancial y el humor negro también se revelan a veces en el discurso de los personajes. El asesino Hickcok censura a su compañero de celda, el homicida Andy, con las siguientes palabras: "The trouble with you Andy, you've got no respect for human life. Including your own" (p. 319). La doble moral manifiesta en esta afirmación no necesita comentario.

A la luz de lo que hemos comentado sobre la ironía en *In Cold Blood*, la siguiente observacción de Kenneth T. Reed nos parece muy oportuna:

> The impact of the book is reinforced, somewhat ironically, by several well-handled digressions.... ironies of the situational sort are present almost without end in the book... Capote, like virtually all writers of stature, views life partly as a pattern of interlocking ironies, and his recognition of this pattern is nowhere more apparent than in the pages of *In Cold Blood*. [68]

Compartimos la opinión de este crítico, tanto con respecto a la intervención del autor en el relato mediante el uso de la ironía para crear y mantener el suspenso a lo largo del texto, como con la relación que se crea así entre la obra y cierta tradición literaria.

El empleo de imágenes, símbolos y tropos en *In Cold Blood* es relativamente restringido, sobre todo si se tiene en cuenta que Capote los usa extensamente en otras obras, especialmente en *Other Voices Other rooms, The Grass Harp* y *Breakfast at Tiffany's*. La ausencia de estos recursos ha de atribuirse, sin duda, a la asociación de los mismos con el lenguaje "poético" o "literario", que el autor prefiere evitar. No obstante, el texto contiene algunas imágenes, que dividimos en dos clases generales: las que describen el mundo exterior, presentadas generalmente por el narrador, y las que describen el mundo interior, introducidas tanto por el narrador, como por los personajes.

---

[67] En su artículo "L'Effet de réel", Roland Barthes llama este tipo de frases "détails inutiles" de la estructura narrativa y afirma que están "affectés d'une valeur functionnelle indirecte, dans la mesure où, en s'additionnant, ils constituent quelque indice de caractère ou d'atmosphère, et peuvent être ainsi finalement récupérés par la structure." (*Communications*, 11, 1968, pp. 84.) También declara que todo en el discurso, inclusive lo aparentemente insignificante, tiene un significado y cumple alguna función en relación con la estructura general del texto narrativo.

[68] *Truman Capote*, pp. 108, 110-111.

Como ejemplo representativo de las imágenes del mundo exterior, comentaremos algunas de las referencias a los extensos campos de trigo, que no sólo sirven como marco del relato al abrir y cerrarlo, sino que aparecen también a lo largo del texto. El autor introduce esta imagen en un lenguaje más o menos literal en la primera página del libro: "The village of Holcomb stands on the high wheat plains of Western Kansas" (p. 15), y la reitera en los mismos términos algunas páginas más adelante: "That Monday the sixteenth of November, 1959, was stil another fine specimen of pheasant weather on the high wheat plains of Western Kansas" (p. 85). Aunque el autor describe el paisaje en un lenguaje denotativo, es notable que el adjetivo "high" le confiere a las descripciones un carácter connotativo ya que al expandir la significación inicial de la frase alude a la altitud, vastedad, soledad y aislamiento, que son, en último término, los elementos que Truman Capote explota en estas imágenes. Esto se confirma en la representación tropológica siguiente: "Perry Smith looked as lonely and as inappropriate as a seagull in a wheat field"(p. 273). En esta imagen se enfatiza la soledad y el aislamiento del personaje en el tribunal mediante una comparación que proviene de una concepción del paisaje que también emplea términos marinos: "Valley View is situated above the town on a plateau of modest altitude. Seen today, it is a dark island lapped by the ondulating surf of surrounding wheat fields" (p. 341). Y es con la imagen de los trigales que se termina la novela: "One afternoon the previous May, a month when the fields blaze with the green-gold fire of half grown wheat" (p. 341); "The wisper of the wind voices in the wind-bent wheat" (p. 343). Otras referencias semejantes aparecen en el texto en las páginas 83 y 102. Con ellas se evoca el aislamiento y la caducidad del ser humano en relación al mundo imperecedero de la naturaleza y sus ciclos representado por el trigo. La recurrencia de esta imagen en el texto de Capote es comentada por William L. Nance en los siguientes términos: "Sadness at the way things vanish and innocence suffers in this world, repeatedly associated with images of the wheat fields, has been growing all through the book. It has, in fact, been growing for much longer than that in the writings of Truman Capote". [69]

---

[69] *The Worlds of Truman Capote*, p. 209

Las imágenes que revelan el mundo interior figuran casi siempre como parte de los sueños de los personajes. Citamos al respecto los sueños que acompañan a Perry Smith durante toda su vida (pp. 100, 101, 319) y que son empleados por el autor para complementar la caracterización del personaje, quien pasa su vida literalmente en sueños. La posición de las imágenes oníricas en el texto puede ser importante, ya que el autor no relata siempre los eventos según su orden cronológico, sino que a veces se sirve de una imagen onírica para desplazar la narración de los sucesos y ensalzar el dramatismo de la historia. Esto se manifiesta, por ejemplo, en el caso de la narración del sueño de Marie Dewey (pp. 159-160), que recrea las circunstancias del crimen y es empleado por el autor como parte de la descripción del detective durante una visita a la casa de las víctimas para evocar el sentimiento de horror que sintieron los Clutter cuando fueron asesinados. En otras ocasiones las imágenes oníricas le sirven al autor como comentario irónico sobre los hechos. Como ejemplo, citamos algunos fragmentos del sueño de Dewey:

> Wasn't Herb Clutter dead? And hadn't Dewey attended his funeral? Yet there he was, sitting in the Trail room's circular corner booth, his lively brown eyes, his square-jawed, genial good looks unchanged by death. But Herb was not alone. Sharing the table were two young men, and Dewey, recognizing them, nudged Agent Duntz....
>
> Hickock and Smith! But the moment of recognition was mutual. Those boys smell danger. Feet first, they crashed through the trail room's plate glass window, and with Duntz and Dewey leaping after them, sped along Main Street, past Palmer Jewelry, Norris Drugs, the Garden Café, then around the corner and down to the depot and in and out, hide-and-seek, among the congregation of white grain-storage towers. Dewey drew a pistol, and so did Duntz, but as they took aim the supernatural intervened. (pp. 198-199)
>
> Dewey fired... and again... and again... Neither men fell, though each had been shot through the heart three times; they simply rather slowly turned transparent, by degrees grew invisible, evaporated, though the loud laughter expanded until Dewey bowed before it, ran from it, filled with a despair so mournfully intense that it awakened him. (p. 200)

Con estas imágenes de la realidad metamorfoseada se comenta irónicamente la situación, puesto que se representa la frustración del detective que, en ese punto de la narración, no ha podido detener a los asesinos. Al mismo tiempo, al aludir a la posibilidad de su fuga, se aumenta el suspenso creado por la historia.

Los símbolos más recurrentes en *In Cold Blood* son las guitarras y los árboles y, como

nos informa Kenneth T. Reed,[70] aparecen también en *Other Voices Other Rooms, The Grass Harp,* y *Breakfast at Tiffany's*. Es de lamentar que el crítico sólo los haya identificado sin emprender un análisis que revelaría el funcionamiento de una simbología intertextual cuyos orígenes tal vez sean autobiográficos. La guitarra es representativa de la personalidad del personaje ya que cuando empieza a tocarla emerge su verdadera naturaleza:

> The Celtic strain... a quality of roguish animation, of uppity Irish egotism which took control completely when he played the guitar and sang. (p. 29)

La guitarra aparece también como símbolo de la falta de afecto y de la ausencia de amor en la vida de Perry:

> Perry... sat clutching the old Gibson guitar, his most beloved possession. (p. 114)

> On their last night in Acapulco, a thief had stolen the Gibson guitar... and Perry was bitter about it. He felt, he later said, "real mean and low", explaining, "You have a guitar long enough, like I had that one, wax and shine it, fit your voice to it, treat it like it was a girl you really had some use for - well, it gets to be kind of holy." (pp. 131-132)

Con la misma finalidad esta imagen aparece en varias ocasiones en el texto de *In Cold Blood* (pp. 28, 33, 58, 59, 114, 131, 132). El autor usa la guitarra, pues, como símbolo para completar la caracterización de Perry y aumentar el aura de sentimentalidad e incomprensión que lo rodea y le dota de cierto tono romántico que junto con su interés por la expresión literaria hace que se asemeje a una especie de "poète damné".

Según Kenneth T. Reed, los árboles recurren en la narrativa de Truman Capote como símbolo de seguridad. Aunque el crítico no extiende su comentario a *In Cold Blood*, nosotros tenemos buenas y suficientes razones para hacerlo. En efecto, la idea de lo perenne y la de solidez y seguridad se reflejan en la huerta de la casa de Herbert Clutter donde, entre varios árboles frutales, hay "Chinese elms-perennials with a cactus-like indiference to thirst" (p. 24). En las palabras de Bonnie Clutter, su esposo "cares more for these trees than he does for his children" (p. 14), como si a través de ellos y no de sus hijos hubiera un futuro más seguro. Un gran número de referencias (pp. 24, 100, 102, 199, 342, 343) confirma esta función de los

---

[70] *Truman Capote*, p. 123.

árboles en *In Cold Blood* como símbolo de seguridad. Es significante, por ejemplo, que el autor escoja esta imagen, con la de los trigales, para terminar su libro: el detective Dewey "starting home...walked towards the trees and under them" (p. 343). Los árboles le sirven al autor tanto para expresar el sentimiento de seguridad, como para reiterar la idea de que, pese a todo, la vida continúa y tiene sus aspectos agradables, como el de caminar tranquilamente protegido por la sombra de los árboles.

El empleo de tropos en *In Cold Blood* es mínimo, aunque a veces el autor utiliza símiles, metáforas y epítetos para dar un tono trágico a su relato: Perry, uno de los asesinos, es descrito como "spooky as hell" (p. 116); el lugar del asesinato es "that gospel-haunted strip of American territory" (p. 45). En la casa de las víctimas hay una "liver-coloured carpet" (p. 21). Esta alfombra, probablemente de color rojo oscuro, pasa a ser "liver-coloured" en el discurso del autor, de modo que el lector puede visualizar de antemano la orgía de sangre que se llevará a cabo sobre ella. Otras veces el autor emplea un lenguaje tropológico para expresar el humor negro como es el caso de su descripción de los dos asesinos: "Scrubbed, combed as tidy as two dudes setting off on a double date" (p.45).

Quizás el efecto retórico más explotado por el hablante básico para persuadir al lector de la autenticidad del relato es el empleo e imitación de los discursos reales, tanto por el narrador, como por los personajes. El narrador, por ejemplo, reproduce una serie de textos informativos auténticos: un fragmento tomado del *Kansas City Star* del 17 de noviembre de 1959 (p. 97), un boletín de noticias emitido en la radio la noche de la misma fecha (p. 162), y un artículo científico cuyo origen nos comunica concienzudamente mediante la siguiente acotación bibliográfica: "The article, printed in *The American Journal of Psychiatry* (July 1960), and written in collaboration with... Karl Menninger, Irving Rosen and Martin Mayman" (pp. 298-301). Entre otros documentos, figuran la declaración de Bobby Rupp (pp. 61-63), un informe policial del detective Nye (p. 181), las biografías de Perry y Dick (pp. 133-137, 168-170, 274-277, 279), e informes psiquiátricos sobre los asesinos (pp. 294-295, 296-302). Al igual que Defoe, quien incorporó textos oficiales a su relación de la peste de Londres, Capote se

vale de numerosos documentos para otorgar un tono documental a su novela y en su búsqueda de credibilidad no duda tampoco en imitar los discursos reales. Por ejemplo, la imitación del discurso periodístico se hace evidente, como ya lo señala W. L. Nance, en el título de la novela y en los de los capítulos que la componen:

> *The Last to See Them alive, Persons Unknown, Answer, The Corner*. These headings like the title of the book itself have the journalistic flavour and are indeed taken from the verbal matrix of the case rather than from Capote's imagination. [71]

El tono periodístico que el autor propone dar a su relato se revela por ejemplo en las primeras páginas de la novela donde parece explotar las técnicas básicas del reportaje asociadas a la ya clásica fórmula del Qué?, Quién?, Cuándo?, Dónde?, y Por qué? (llamada a veces las cinco "W" -"Who?, When?, Where?, What?, Why?"). También imita la retórica periodística caracterizada generalmente por una intencionalidad informativa manifiesta en la presentación de detalles, si no sensacionalistas, al menos significativos, que aportan una dimensión humana a los eventos. Esto se ilustra, por ejemplo, en el episodio en el cual se relata la historia de la institución carcelaria de Kansas y se describen sus instalaciones (pp. 308-310). El estilo usado en esta descripción se parece tanto al que se emplea en el reportaje que esta sección de la novela perfectamente podría formar parte de las páginas de un periódico. He aquí las últimas líneas de este episodio:

> A number of things are kept there: stockpiles of metal used by the convicts to manufacture automobile licence plates, lumber, old machinery, baseball paraphernalia - and also an unpainted wooden gallows that smells faintly of pine. For this is the state's execution chamber; when a man is brought here to be hanged, the prisoners say he has "gone to the Corner", or alternatively, "paid a visit to the warehouse".
>
> In accordance with the sentence of the court, Smith and Hickock were scheduled to visit the warehouse six weeks hence: at one minute after midnight on Friday, 13 May 1960. (p. 310)

• • • • • • • • • • • • • •

---

[71] *The Worlds of Truman Capote*, p. 189.

A la luz del comentario elaborado en este capítulo, ha de ser evidente que el autor ha creado una obra que, pese a su tono periodístico, tiene todas las características de una novela. Esta peculiaridad también fue observada por Helen Garson, quien la comentó en las siguientes palabras:

> Not only are the theme and the characters intriguing, but also are the methods Capote used to establish the reality of the drama he unfolds. Mingling realism with imagination, Capote gives the facts, disclosing them not in straight forward newspaper fashion, but as a creative artist selecting details, positioning them, and reiterating them much as a painter repeats a line or a color for meaning or intensity.[72]

Esta conclusión concuerda bien con la afirmación de Truman Capote de que en *In Cold Blood* ha puesto en práctica las premisas de un nuevo género, "The Non-Fiction Novel", definido como "a narrative form that employed all de techniques of fictional art but was nevertheless immaculately factual". [73] Ciertamente, nuestro análisis ha revelado algunas de las técnicas del arte de la ficción empleadas por el novelista. Sin embargo, también ha mostrado la existencia de un autor implícito cuya manipulación de la historia otorga al relato una estructura y una perspectiva determinadas por él mismo. La consecuencia de ello es que el relato lleva la impronta del autor, de modo que se pone en tela de juicio la cualidad de "immaculately factual". En nuestra opinión, pues, no deja de ser irónico que las mismas técnicas que el autor ha querido explotar para mantener la integridad del mundo que dió origen a lo narrado, sean precisamente las destinadas a frustrar su intento.

---

[72] *Truman Capote*, 143.

[73] George Plimpton "The Story Behind a Nonfiction Novel", *The New York Times Book Review*, January 16, 1966, pp. 2-3, 38-43. Citamos según la edición publicada en I. Malin *Truman Capote's In Cold Blood*, p. 26.

V. PROCESOS CREATIVOS EN *CRONICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA*

A diferencia de Truman Capote, Gabriel García Márquez no se propone contar un suceso real en *Crónica de una muerte anunciada* con una fidelidad absoluta a la historia verificable. Por eso, aunque él ha tomado también la realidad como fuente de su novela, la manera en que la ha elaborado revela propósitos diferentes. Como ya se ha visto, Truman Capote se impuso la meta de mantenerse fiel a los eventos históricos que proporcionaron la materia de su relato y se adhirió lo más posible a la realidad al transcribirlos en su novela. García Márquez, además de querer escribir una obra literaria basada en hechos reales, quiere demostrar también que la realidad no es fija, sino sujeta a modificaciones causadas principalmente por cambios ocurridos a través del tiempo que afectan la percepción de los eventos. No le preocupa tanto comunicar el evento en sí, sino más bien la imagen del mismo que ha llegado a crearse. A consecuencia de los propósitos diferentes, los dos autores emplean distintas clases de narradores en sus obras. En busca de la objetividad en lo narrado, Truman Capote elimina la personalización directa de la percepción y crea un hablante anónimo que, pese a lo esperado por el autor, revela su presencia en el texto, como hemos señalado en nuestro análisis. Por otra parte, García Márquez quiere poner de manifiesto la percepción subjetiva del suceso y por esa razón crea un narrador personal cuya identidad se revela y quien participa en los eventos. La presencia del narrador y su participación en lo narrado son los elementos del texto, pues, que nos servirán de base a nuestro comentario.

El narrador

Como ya lo hemos mencionado, en los textos narrativos el autor real se fusiona con el autor implícito, quien se hace responsable de contar la historia o crea un narrador y le cede la palabra. El estatuto del autor real y su relación con el narrador en *Crónica* constituyeron un problema estructural que se le presentó a García Márquez y fue solucionado de la siguiente manera, según lo ha explicado el propio autor:

> Je savais comment était le drame mais je ne savais pas comment était le livre. Un des "trucs" a été d'introduire un narrateur-protagoniste, qui est en même temps l'auteur, car je ne savais quelle place m'assigner dans cette histoire dont j'avais été le témoin partiel. [74]

De este modo, la fusión ya mencionada entre el autor y el narrador se realiza en *Crónica* de una forma manifiesta y explícita. El autor real no sólo se transforma en el "yo" que cuenta la historia, sino que algunos rasgos de su identidad real se revelan como parte de la identidad del narrador. Este, por ejemplo, había sido compañero del protagonista desde la niñez y tiene vínculos familiares con algunos de los otros personajes de la novela:

> Tampoco se supo nunca con que cartas jugó Santiago Nasar. Yo estuve con él todo el tiempo, en la iglesia y en la fiesta, junto con Cristo Bedoya y mi hermano Luis Enrique, y ninguno de nosotros vislumbró el menor cambio en su modo de ser. He tenido que repetir esto muchas veces, pues los cuatro habíamos crecido juntos en la escuela y luego en la misma pandilla de vacaciones, y nadie podía creer que tuvieramos un secreto sin compartir, y menos un secreto tan grande. (p. 57-58)

La madre del autor es mencionada en el texto como madre del narrador (p. 35), y es representada en el relato como pariente de los asesinos y de la víctima del crimen.

> Aquella mala noticia era un nudo cifrado para mi madre. A Santiago Nasar le habían puesto ese nombre por el nombre de ella, y era además su madrina de bautismo, pero también tenía un parentesco de sangre con Pura Vicario, la madre de la novia devuelta. (p. 33)

De forma semejante, el narrador alude a su mujer en la historia con un nombre que es el que tiene la esposa de García Márquez en la vida real:

> Muchos sabían que en la inconciencia de la parranda le propuse a Mercedes Barcha que se casara conmigo, cuando apenas había terminado la escuela primaria, tal como ella

---

[74] Alice Railard, "Gabriel García Márquez nous parle de son dernier roman", *Quinzaine Littéraire*, 362, p. 7.

misma me lo recordó cuando nos casamos catorce años después. (p. 60)

Finalmente, otros parientes del autor, como su tía Wenefrida Márquez (p. 156) y sus hermanos (p. 94), aparecen en *Crónica* bajo su verdadero nombre; y el narrador afirma también que es primo de la deshonrada, Angela Vicario (pp. 116-117) y, desde luego, de los hermanos Vicario (p. 154) asesinos de Santiago Nasar.

No obstante esta información, el narrador permanece anónimo, porque él no nos dice quien es y ninguno de los personajes menciona su nombre, pero los datos citados nos capacitan para inferir que el narrador y el que lo creó es hijo de Luisa Santiaga Márquez y esposo de Mercedes Barcha. Es decir, se trata del autor, Gabriel García Márquez, quien se desdobla visiblemente en la imagen de un narrador personal, perpetuando así la condición de autor-narrador ya elaborada por Cervantes en *El Quijote*, mediante la cual se combina lo real con lo imaginario y el mundo creado con el proceso de creación del mismo. [75]

Como bien lo insinuó García Márquez en las palabras ya citadas, el narrador figura en el relato en una doble capacidad: como pesonaje del drama y como investigador o cronista de los sucesos ocurridos. Como personaje su papel es muy limitado. De hecho, el narrador cuenta una historia de la cual no es ni héroe ni protagonista, sino un testigo parcial. Nos informa, por ejemplo, por qué no pudo presenciar el asesinato:

> Yo estaba reponiéndome de la parranda de la boda en el regazo apostólico de María Alejandrina Cervantes, y apenas si desperté con el alboroto de las campanas tocando a rebato, porque pensé que las habían soltado en honor al obispo. (p. 11)

Como personaje, el narrador tiene un conocimiento extenso del suceso debido a que vivía en el pueblo donde ocurrió. Como fuentes de información, entonces, puede recurrir a su propia memoria, que reconoce defectuosa (p. 13), y a la experiencia personal adquirida como participante en el drama. Además esta experiencia individual se funde legítimamente con la comunitaria, de modo que a veces puede adoptar una voz colectiva y articular las sensaciones

---

[75] Gregory Rabassa no duda en afirmar que en *Crónica de una muerte anunciada* el autor colombiano "is following the tradition of Cervantes who mingled the real and the fictional to the degree that all levels come together in a time that only Proust could understand" ("García Márquez's New Book: Literature or Journalism", *World Literature Today*, 1982, Vol 56, part I, p. 51).

compartidas por la comunidad:

> El buque se fue con las luces encendidas dejando un reguero de valses de pianola, y por un instante quedamos a la deriva sobre un abismo de incertidumbre, hasta que volvimos a reconocernos unos a otros y nos hundimos en el manglar de la parranda. (p. 61)

Como investigador, que se interesa en la muerte de Santiago Nasar muchos años después de que ocurrió, el narrador no se propone solucionar el crimen, puesto que los asesinos y sus motivos son conocidos. Su propósito es la reconstrucción del suceso: "volví a este pueblo olvidado tratando de recomponer con tantas astillas dispersas el espejo roto de la memoria" (p. 13). Está decidido a reconstruir el asesinato para tratar de entender por qué nadie pudo detener una muerte "tan anunciada" (p. 130). Esta es una pregunta que obsesiona tanto al narrador como a la comunidad de la cual ha formado parte:

> Durante años no pudimos hablar de otra cosa. Nuestra conducta diaria dominada hasta entonces por tantos hábitos lineales, había empezado a girar de golpe en torno de una misma ansiedad común. Nos sorprendían los gallos del amanecer tratando de ordenar las numerosas casualidades encadenadas que habían hecho posible el absurdo, y era evidente que no lo hacíamos por un anhelo de esclarecer misterios, sino porque ninguno de nosotros podía seguir viviendo sin saber con exactitud cual era el sitio y la misión que le había asignado la fatalidad. (p. 126)

Esta preocupación común confirma la intención del narrador-investigador quien lleva a cabo su labor de reconstrucción con suma atención e incorpora la descripción de su actividad a su texto como parte de la historia narrada. Clasifica la información y consulta personalmente documentos judiciales:

> Todo lo que sabemos de su carácter es aprendido, en el sumario que numerosas personas me ayudaron a buscar veinte años después del crimen en el Palacio de Justicia de Riohacha.... La planta baja se inundaba con el mar de leva, y los volúmenes descosidos flotaban en las oficinas desiertas. Yo mismo exploré muchas veces con las aguas hasta los tobillos aquel estanque de causas perdidas, y sólo una casualidad me permitió rescatar al cabo de cinco años de búsqueda unos 322 pliegos salteados de los más de 500 que debió tener el sumario. (p. 129)

Además de este recurso muy cervantino, el de "el manuscrito hallado", el narrador utiliza cartas familiares, compila testimonios y reúne diversas clases de datos, como sueños, informes metereológicos contradictorios y chismografía. Además de su memoria personal su información proviene de documentos y testigos y lo faculta para contar toda la historia y revelar lo que se sabe públicamente del caso, así como la idea que de él se tiene en privado.

Los dos aspectos del narrador, el "yo" testigo parcial de los eventos y el "yo" que los investiga y los cuenta, afectan, cada uno a su manera, la visión que pueda tener de los eventos narrados. Como personaje y testigo parcial de los acontecimientos su visión es limitada. Sólo está capacitado para contar sus experiencias personales relacionadas con los eventos narrados y lo que habrá aprendido de otras fuentes al respecto. Es decir, una parte de la historia. La limitacion de la visión del narrador se percibe en el hecho de que se ve obligado a hacer preguntas para informarse de los eventos y cuando no obtiene respuestas tiene que dejar vacios en su texto. Así sucede cuando Bayardo San Román se niega a contestar a sus preguntas:

> La única vez que traté de hablar con él, 23 años más tarde, me recibió con cierta agresividad y se negó a aportar el dato más ínfimo que permitiera clarificar un poco su participación en el drama. En todo caso, ni siquiera sus padres sabían de él mucho más que nosotros, ni tenían la menor idea de qué vino a hacer en un pueblo extraviado sin otro propósito aparente que el de casarse con una mujer que no había visto nunca. (pp. 114-115)

Como individuo que contempla los eventos retrospectivamente desde el presente y ha investigado el suceso desde varios ángulos, el narrador adquiere una visión más amplia de la historia que la que tiene como simple personaje. Su quehacer de investigador le ha permitido constituirse en el equivalente de un narrador omnisciente. Posee, por ejemplo, el don de la ubicuidad, que le permite ir donde van todos los personajes, característica bien evidente en el primero y el último capítulo del libro, ya que, a pesar de encontrarse reponiéndose "de la parranda de la boda en el regazo apostólico de María Alejandrina", puede narrar todos los pormenores de la caminata de Santiago Nasar por el pueblo momentos antes de su asesinato. Puede ver lo que ven los otros personajes, hasta sus visiones inconscientes, comparte, por ejemplo, la evocación que Plácida Linero tiene de su hijo Santiago muchos años después de que éste murió: "Yo lo vi en su memoria" (p. 14). Hasta se sumerge en la conciencia de los personajes y se muestra capaz de describir sus juicios de valor, como si los supiera por derecho propio:

> Nadie conocía muy bien a Bayardo San Roman, pero Santiago Nasar lo conocía bastante para saber que debajo de sus ínfulas mundanas estaba tan subordinado como cualquier otro a sus prejuicios de origen. (p. 132)

Además, el narrador está capacitado para decir lo que la mayoría de los personajes dicen y

creen, incluso cuando es evidente que no participaba en su conversación y, por tal razón, no podía haber tenido acceso directo a sus palabras o pensamientos:

> Indalecio Pardo acababa de pasar por la tienda de Clotilde Armenta y los gemelos le habían dicho que tan pronto como se fuera el obispo matarían a Santiago Nasar. Pensó, como tantos otros, que eran fantasías de amanecidos. (p. 133)

Las detalladas informaciones y testimonios que los demás personajes comunican al narrador son sintetizadas por éste y entreveradas con su experiencia personal de los eventos de una manera tan sutil que casi logra crear la ilusión de omnisciencia. Sin embargo, justo en el momento en que el lector empieza a dudar de la capacidad de un narrador de visión restringida, como lo es normalmente el de primera persona, de poseer un conocimiento tan penetrante de la historia, se introduce el comentario de un testigo que sirve para enfatizar que la información del narrador proviene de fuentes identificables y que su omnisciencia es una ilusión, como se revela en los siguientes fragmentos:

> A través de la puerta (Plácida Linero) vió a los hermanos Vicario que venían corriendo hacia su casa con los cuchillos desnudos. Desde el lugar en que ella se encontraba podía verlos a ellos, pero no alcanzaba a ver a su hijo que corría desde el otro ángulo hacia la puerta. "Pensé que querían meterse para matarlo dentro de la casa", me dijo. (p. 151)

> Cristo Bedoya... empujó la puerta del dormitorio de Plácida Linero para pasar desde allí al dormitorio contiguo. Un haz de sol polvoriento entraba por la claraboya y la hermosa mujer dormida de costado, con la mano de novia en la mejilla, tenía un aspecto irreal. "Fue como una aparición", me dijo Cristo Bedoya. La contempló un instante, fascinado por su belleza, y luego atravesó el dormitorio en silencio. (p. 138)

Las características de la doble actuación del narrador, que acabamos de comentar, no sólo determinan su función como tal, sino también las condiciones de nuestra aceptación de la novela. Es decir, la leemos como una historia narrada por un participante interesado y como un suceso reconstruído por un investigador muchos años después de que ocurrió. Esta dualidad se ve también en la transformación ocurrida entre lo que el evento pudo haber sido en el pasado y lo que llega a ser en el presente a consecuencia del lapso de tiempo, la inconstancia de la memoria humana y los cambios de percepción. Del mismo modo, hay que notar que la fusión de estas dos características ocurre a consecuencia de un acto consciente de escritura y que este acto constituye no sólo un recurso empleado para demostrarar en el texto la transformación del

suceso real, sino la manera mediante la cual se origina una nueva realidad conseguida a través de la composición literaria. Está claro que el narrador reconoce los recursos que explota y su función porque la autoreferencial es un rasgo frecuentemente encontrado en la novela. Usando recursos como los empleados por el narrador del *Quijote*, el narrador de *Crónica* logra que el texto se remita a sí mismo y revele el proceso de su propia creación. Así, por ejemplo, el narrador se representa en el acto mismo de la elaboración de su crónica, evocando experiencias personales, recogiendo testimonios, y haciendo entrevistas, como lo indican los siguientes ejemplos:

> En el curso de las indagaciones para esta crónica recobré numerosas vivencias marginales, y entre ellas el recurso de gracia de las hermanas de Bayardo San Roman, cuyos vestidos de terciopelo con grandes alas de mariposas, prendidas con pinzas de oro en la espalda, llamaron más la atención que el penacho de plumas y la coraza de medallas de guerra de su padre. (p. 60)

> Años después cuando volví a buscar los últimos testimonios para esta crónica, no quedaban tampoco ni los rescoldos de la dicha de Yolanda de Xius. (p. 113)

> (Angela Vicario, 23 anõs después del drama) contestó a mis preguntas con muy buen juicio y con sentido del humor.... Su madre, de una vejez mal entendida me recibió como a un fantasma difícil. Se negó a hablar del pasado, y tuve que conformarme para esta crónica con algunas frases sueltas de sus conversaciones con mi madre, y otras pocas rescatadas de mis recuerdos. (p. 117)

La narración del evento histórico, al igual que la narración de su re-creación como un acto de composición literaria, son, por tanto, dos de los elementos más importantes del texto, con los cuales se relaciona íntimamente el narrador en su doble identidad de personaje e investigador. Al mismo tiempo, como veremos a continuación, puesto que es la entidad que origina el texto y es responsable de él, lo organiza de acuerdo a los propósitos que lo llevaron a escribirlo.

Causa y efecto

Como ya quedó mencionado en el capítulo tercero, el suceso real en el cual la historia narrada en *Crónica* está basada, tiene una estructura lineal surgida de la relación natural de

causa y efecto.[76] Ahora bien, como vemos en el siguiente resumen, la causalidad que determina el evento real no desaparece por completo cuando el autor la elabora en su novela. La cadena de eventos que culmina con la muerte de Santiago Nasar se inicia con la llegada de Bayardo San Román al pueblo en busca de una doncella con quien casarse. El forastero se casa con Angela Vicario y la noche de bodas la devuelve "a la casa de sus padres, porque... encontró que no era virgen" (p. 32). [77] La novia devuelta confiesa que "el causante del agravio" (p. 130) ha sido Santiago Nasar. El agravio y su confesión causan la separación de los recién casados y la muerte del presunto culpable, asesinado por los hermanos de la novia. Sin embargo, las consecuencias no terminan con este evento, sino que repercuten durante algunas semanas después del asesinato y se prolongan por muchos años, durante los cuales se desarrolla un inesperado romance por correspondencia entre los esposos recién separados, que culmina después de diecisiete años cuando se reencuentran. El último efecto derivado del evento central de la historia lo constituye el regreso del narrador al pueblo con el propósito de comprenderla y reconstruirla, acto cuya consecuencia final es la composición del texto titulado *Crónica de una muerte anunciada*.

Consideramos, pues, que la estructura de causa y efecto del suceso real ha captado la atención del escritor colombiano y que éste la ha examinado a través de una historia ficticia. García Márquez ha percibido la causalidad del evento real y ha intentado recuperarla en su novela mediante la creación de un narrador que emprende, casi obsesivamente, una

---

[76] En su artículo "Structure du fait divers" Roland Barthes afirma (pp. 190-194) que todas las relaciones inmanentes al suceso real se organizan de acuerdo a una tipología que abarca dos categorías generales: "causalité" y "coïncidence". Véase nuestra nota 45.

[77] Cuando le preguntaban qué había venido a hacer a un pueblo que no había visto nunca, Bayardo San Román contestaba que "andaba de pueblo en pueblo buscando con quien casarme" (p. 37). Decide casarse con Angela Vicario porque "tiene el nombre bien puesto" (p. 40), es decir, el nombre evoca su virginidad. Sin embargo, tuvo que devolverla a su casa porque "encontró que no era virgen" (p. 32). La contradicción que se encuentra en este suceso, según la cual Bayardo andaba de pueblo en pueblo buscando una virgen con quien casarse y se casa con una mujer que no lo era, ha sido denominada el "*colmo*", en la tragedia clásica. Como nos informa Roland Barthes, "La causalité est retournée en vertu d'un dessin exactemente symétrique" (*Essais Critiques*, p. 195).

investigación que le revele una explicación de la sinrazón. Es decir, intenta comprender por qué un asesinato inminente, que ha sido anunciado públicamente, no es evitado, sino que se consuma bajo la complicidad colectiva? Es éste el misterio que motiva al narrador a contar su historia. Es evidente, sin embargo, aunque más no sea sino a través de la estructura superficial de la novela y la división del texto en cinco unidades o capítulos, que el narrador transgrede la cronología de su historia e impone otra estructura en la causalidad lineal de los eventos. Pero su tendencia a descronologizar y fragmentar el relato, no elimina completamente la relación de causa y efecto que une los acontecimientos. La causalidad sigue manifestándose en la historia reconstruida por el narrador. Sin embargo, en lugar de presentarla como una serie de eventos encadenados en una sóla línea, la elabora como un conjunto de componentes de modo que se destaca la multiplicidad de relaciones que éstos mantienen entre sí. Lo que le interesa, entonces, es examinar desde diferentes puntos de referencia las circunstancias en las cuales se engendraron las causas y los efectos del acontecimiento central que narra.

La disposición del narrador hacia su propia concepción de la causalidad de los eventos narrados, se hace evidente en la relación establecida entre la primera y la última frase de la novela. La función de la frase inicial ya ha sido destacada en téminos generales por el autor García Márquez, quien afirma: "La première phrase d'un roman ou d'une nouvelle donne la longueur, donne le tone, donne le style, donne tout", [78] y en otra oportunidad comenta,

> La première phrase pour moi est essentielle. C'est vrai de *Cent ans de solitude*, c'est vraie de *L'automne du patriarche*. Elle doit englober tout le livre dans une bouche complète... Dans la *Chronique d'une mort annoncée* je savais qu'il fallait conter tout, d'un seul coup, dès le début pour se garder d'un faux suspense: "Le jour où il devait être abattu, Santiago Nasar se leva à cinq heures et demie du matin pour attendre le bateau sur lequel l'evêque arrivait". Non seulement on va le tuer, mais, il a été tué. C'est un temp clos, qui commande tout le ton du livre". (subrayado nuestro) [79]

Con estas palabras el narrador comienza su relato y se compromete a orientarlo en una dirección determinada. El potencial contenido en la primera frase tiene que ser realizado al llegar a la última. En el caso de *Crónica* sus líneas iniciales y finales marcan no sólo el límite

---

[78] "Dix mille ans de Littérature", *Magazine Littéraire*, 178, nov. 1981, p. 22.
[79] "Alice Raillard, "Gabriel García Márquez nous parle de son dernier roman", *Quinzaine Littéraire*, 372, 1982, p. 7.

material del discurso sino el comienzo y el final del mundo central de lo narrado. Nos proporcionan entonces los dos puntos identificados por Barthes, quien afirma que al comienzo de todo trabajo crítico se debe

> établir d'abord les deux ensembles-limites, initial et terminal, puis explorer par quelles voies, à travers quelles transformations, quelles mobilisations, le second rejoint le premier ou s'en différencie: il faut en somme définir le passage d'un équilibre à un autre. [10]

Cuando el narrador de *Crónica* emite la primera frase, emite el tema central de los eventos narrados y el tiempo durante el cual el más importante de ellos va a realizarse. La primera frase, "El día que lo iban a matar, Santiago Nasar..." (p. 9), es una declaración explícita de lo que sucederá en la historia. Habiendo anunciado y enunciado el día que Santiago Nasar va a morir, el narrador se ve obligado a mostrar cómo esta profecía se cumple. Por eso, la novela ha de terminar de la forma en que termina, es decir, con la narración de la muerte del protagonista: "Después entró en su casa por la puerta trasera, que estaba abierta desde las seis, y se derrumbó de bruces en la cocina" (p. 156). El anuncio de la muerte en la primera frase de la novela y su correspondiente consumación en la última, encierra en sí una relación de causalidad que trasciende a todo el texto. El narrador, al igual que los habitantes del pueblo, anuncia la muerte del protagonista, la que se convierte luego, tanto en la escritura como en la historia, en un evento ineluctable. De esta causalidad implacable se deriva el dilema siguiente: si esta muerte fue anunciada, por qué tuvo que realizarse? Por qué no fue posible evitarla? En su afán de responder a estas preguntas el narrador reestructura la historia imponiéndole una trayectoria causal subjetiva. Conociendo ya los efectos de la muerte de Santiago Nasar, se propone examinar las causas que la ocasionaron.

Las características de la estructura de causa y efecto que se asocian a la novela en general, están presentes también en cada una de sus cinco secciones. Cada capítulo es un fragmento de la trayectoria general de eventos narrada en la novela y aunque su secuencia no respeta el orden cronológico de los eventos, los capítulos tienen una unidad interna determinada

---

[10] Citado por G. P. Goldenstein, *Pour lire un roman*, (Paris y Gembloux: Editions J. Ducolot, 1980), p. 74.

por una estructura causal y una cronología específica. Cada uno empieza con el anuncio de una conclusión o de una profecía que ya se ha cumplido cuando llegamos a su fin, estableciendo así en escala menor la misma estrategia narrativa y la misma causalidad que se revela en la novela cuando la consideramos como unidad total.

El primer capítulo, como ya se ha visto, se abre con el anuncio de la muerte de Santiago Nasar, "El día que lo iban a matar" (p. 9), estableciendo con ello que versará sobre el día de su muerte, evento culminante del período de tiempo narrado. Así, se describen cronológicamente las actividades del protagonista desde que se levanta hasta que regresa del puerto con Cristo Bedoya. Se menciona el crimen, se presenta a la víctima, a los victimarios y a los eventuales testigos del asesinato y se cierra con las palabras "Ya lo mataron" (p. 35). En esta afirmación final se realiza el anuncio original.

En el segundo capítulo, las palabras iniciales, "Bayardo San Román, el hombre que devolvió a la esposa"(p. 36), bien podrían constituir el título del capítulo, ya que ellas nos comunican el nombre del protagonista y su mote "el hombre que devolvió a la esposa". Precisamente, es la explicación de este apodo lo que ocupará al narrador en este capítulo. Sabiendo, pues, las consecuencias de esta devolución, invierte el orden de la narración. Presenta primero el efecto y luego se centra en los incidentes o causas que lo hicieron posible, las cuales son entregadas en la secuencia siguiente: la llegada de Bayardo al pueblo, seis meses antes del crimen, seguida por el noviazgo de éste con Angela Vicario y su culminación en la extravagante fiesta de bodas. El narrador finaliza este capítulo con la devolución de la novia deshonrada a su familia seguida por su confesión: "'Santiago Nasar', dijo" (p. 65). Al delatar al causante de su agravio se pone de manifiesto también la causa por la cual fue devuelta, remitiéndonos a la vez a Bayardo San Román, lo que nos permite inferir que el narrador emplea la primera frase de este capítulo como una especie de resumen de todo el episodio y como una anticipación o anuncio de su conclusión.

En la primera frase del tercer capítulo, "el abogado sustentó la tesis del homicidio en legítima defensa del honor" (p. 66), el narrador revela la problemática central que desarrollará

en esta sección: los planes del asesinato públicamente anunciado, que tiene como causa justificada la "legítima defensa del honor". Se encierra así, en esta frase, la culminación de una serie de eventos constituidos por los quehaceres y los planes de los gemelos Vicario, que desembocan en el anuncio público del crimen: "Mataron a Santiago Nasar!" (p. 94). Esta frase final esta directamente conectada con la frase inicial del capítulo; el narrador sólo ha invertido la secuencia de los eventos para investigar su causa y la actitud de los hermanos al cometer el crimen.

El cuarto capítulo comienza con la descripción de la autopsia de la víctima "Los estragos de los cuchillos fueron apenas un inicio de la autopsia inclemente que el padre Carmen Amador se vió obligado a hacer" (p. 95). Este episodio nos coloca después del asesinato, pero en lugar de narrar retrospectivamente, el narrador toma como punto de partida un evento posterior a la autopsia y hace avanzar la acción progresivamente hasta proyectarse cronológicamente hacia las actividades futuras de los personajes: el narrador visita el burdel de María Alejandrina, el día después del crimen; los gemelos Vicario pasan algunos días en la cárcel y posteriormente son trasladados a Riohacha; Bayardo San Román se emborracha durante algunos días, hasta alcanzar "el último grado de intoxicación etílica" (p. 111); Angela y su familia abandonan sigilosamente el pueblo, evento que marca la separación física, pero no emocional, de los esposos. Este capítulo se ocupa casi completamente de la correspondencia de Angela con su ex-esposo y culmina con su re-encuentro, que queda expresado en la última frase: "llevaba la maleta de la ropa para quedarse y, otra maleta igual con casi dos mil cartas... todas sin abrir" (p. 125). Aunque la frase inicial no expresa directamente un efecto cuyo origen se cuenta luego, al igual que las frases iniciales de los otros capítulos, se orienta en torno al suceso final contado en la novela: la consumación del asesinato. Ciertamente, se han contado hasta aquí todos los antecedentes sin describir la muerte del protagonista. Por eso, al contar en el cuarto capítulo lo que iba a pasar después, el narador puede describir el asesinato en el quinto capítulo, sabiendo que ya ha elaborado todo el contexto necesario para la comprensión de su historia. Desde esta perspectiva, la frase final del cuarto capítulo alude al último efecto que se

produce entre los principales participantes de los eventos.

Al igual que en la frase inicial del cuarto capítulo, el narrador emplea la primera frase del último: "Durante años no pudimos hablar de otra cosa" (p. 126), para invertir la causalidad de los los eventos e imponer su perspectiva desde el presente a lo narrado. Sabiendo los efectos del asesinato (la culpa común sentida por él y la colectividad debido a su participación indirecta en el crimen), continúa narrando las causas que lo hicieron posible. Retoma la acción del primer capítulo y continúa con la descripción de las actividades de Santiago Nasar. Acción y narración se aceleran. Nasar y Cristo Bedoya regresan al pueblo. Se le informa a Bedoya del plan de los gemelos Vicario. Nasar desaparece misteriosamente ante los ojos de Bedoya y éste comienza a buscarlo frenéticamente por todas partes. Los últimos minutos de "la hora señalada" llegan a su fin cuando se le revela a Nasar su destino mortal, y se precipita a encontrarlo. La muerte anunciada se consuma en una intensa y brutal escena orgiástica de sangre.

A la luz de lo anterior queda establecido que las frases iniciales y finales de los capítulos no sólo sirven para delimitar su extensión, sino que constituyen una especie de resumen de cada uno de ellos. Por otra parte, con el fin de contar una historia basada en la reelaboración de la relación de causa y efecto de los eventos, el narrador fragmenta su relato en cinco unidades que reproducen, como se ha visto, aspectos de la trayectoria causal y cronológica de la historia entera. Se podría decir que, al igual que cada uno de los círculos que se producen en el agua cuando se deja caer un objeto en ella, cada capítulo conforma un desplazamiento circular y concéntrico que se originan en un sólo núcleo. De esa forma la muerte de Santiago Nasar, evento central de la novela, genera una serie de antecedentes y repercusiones representados, por ejemplo, en los múltiples anuncios y efectos del crimen, los cuales son organizados por el narrador para que en cada capítulo de su texto aparezca cierto número de ellos.

Pese a la fragmentación de los eventos, ya comentada, el narrador logra dotar su relato, gracias a varios factores, de una unidad y coherencia característica de las buenas obras literarias. Por una parte, aunque otorga cierta autonomía cronológica y causal a los sucesos

narrados en cada capítulo, no elimina su conexión con una línea secuencial de eventos, de modo que el lector puede detectar fácilmente la evolución del acontecer y la relación que los cinco capítulos mantienen entre sí y con el desarrollo general de la historia. Esto se obtiene, por ejemplo, mediante los efectos de simetría establecidos entre los capítulos impares y pares. La historia contada en el primer capítulo se centra en el paseo postrero de Santiago Nasar por el pueblo y se conecta con el contenido paralelo del tercer capítulo, donde se relatan las andanzas de los gemelos y sus planes para asesinarlo. Este tipo de movimiento de un capítulo a otro se reanuda en el quinto, donde el narrador se centra nuevamente en los asesinos y la víctima. Como prolongación de lo narrado en los capítulos primero y tercero, en el quinto se cuenta la continuación de las andanzas de los personajes por el pueblo que culminan con su encuentro fatal y el asesinato. De forma semejante, la acción iniciada en el segundo, donde se cuentan los antecedentes del crimen, tiene un paralelo en el cuarto, donde se narra lo que sucede después del asesinato. Se observa, pues, que pese a la fragmentación de la historia no desaparece cierta sensación de la continuidad que encierra a los eventos.

La unidad y continuidad en lo narrado se obtienen también mediante algunos de los efectos de repetición conseguidos en el texto. Como bien lo afirma Roland Barthes al comentar la relación de coincidencia que puede mediar entre los acontecimientos: "La répétition engage toujours, en effet, à imaginer une cause inconnue,... le hasard est censé *varier* les événements; s'il les répète, c'est qu'il veut signifier quelque chose à travers eux: répéter est signifier". [81] La repetición, entonces, se relaciona con la coincidencia y remite a lo inexplicable o a lo fatal, elementos que, como veremos tienen una gran importancia en *Crónica*. En primer lugar, se destacan algunos eventos en la novela a los cuales se alude varias veces en diferentes contextos. Buen ejemplo de este tipo de repetición es la visita del obispo, cuyo paso fugaz por el pueblo afecta la vida de todos y constituye el transfondo de la muerte de Santiago Nasar. Esta visita altera la rutina diaria de los habitantes, como se nota en la forma especial que se visten para recibirlo. Santiago Nasar "se había vestido de pontifical por si tenía ocasión de besarle el anillo

---

[81] "Structure du fait divers", p. 194.

al obispo" (p. 15); el narrador nos informa que su madre se había puesto "un traje dominical de flores azules por si el el obispo pasaba a saludarnos" (p. 33). Hasta el coronel se prepara para la ceremonia: "El coronel Lázaro Aponte... se colgó en el cuello el escapulario de la congregación de María para recibir al obispo" (p. 75). Los habitantes cambian su horario habitual para esperar al visitante: "El día que lo iban a matar Santiago Nasar se levantó a las 5:30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo" (p. 9). Bayardo San Román concede tanta importancia a su llegada que "Trató de retrasar la boda por un día cuando se anunció la visita del obispo, para que éste los casara, pero Angela Vicario se opuso" (p. 53). Santiago Nasar no sigue la fiesta con sus amigos porque "Quería dormir una hora hasta que llegara el obispo" (p. 90), y Cristo Bedoya alteró fatalmente sus planes para esperar al obispo: "No pudo explicarse nunca porque cedió al impulso de esperar dos horas donde sus abuelos hasta que llegara el obispo" (p. 127). A pesar de que "la gente estaba demasiado excitada con la visita del obispo" (p. 31-32), éste "no se bajó del buque" (pp. 25-26). Por eso la gente recuerda su paso por el pueblo como una acción fugaz. La hermana del narrador nos cuenta que "el obispo pasó sin dejar huella en la tierra" (p. 32). Cristo Bedoya observa que el obispo "Pasó de largo"(p. 139), comentario confirmado por el propio narrador cuando nos informa que el padre de Próspera Arango "estaba agonizando en el sardinel de su casa, inmune a la bendición fugaz del obispo" (p. 143).

Desde la perspectiva de la continuidad del relato, la repetición de referencias a la visita del obispo, contribuye a relacionar los capítulos entre sí, ya que de esa forma se crean puntos de contacto entre ellos. Al aludir a los mismos incidentes desde diversas perspectivas se instauran numerosos puntos de referencia que nos permiten ubicar el contenido de los cinco capítulos de la novela en el mismo marco temporal, de modo que, pese a la fragmentación de la historia, es evidente que todos los eventos narrados se relacionan entre sí en la misma trayectoria secuencial. Por otra parte, en la medida en que un gran número de eventos han de ser narrados en asociación con el mismo transfondo, la repetición de referencias a la visita del obispo marca el texto con un signo fatal. La visita ocurre como un evento paralelo a la muerte

de Santiago Nasar. Los dos eventos son anunciados en la primera frase de la novela y tienen diversas repercusiones en la vida de los personajes durante el día que sucedieron. Ambos son acontecimientos inevitables cuyo carácter público no sólo está determinado por la manera mediante la cual interfirieron en la vida de todos, sino también en la forma como su consumación se pronostica y se alude repetidamente en el texto. Esto se ve, por un lado, en los toques de sirena ("bramidos") del buque que anuncian la llegada del obispo al pueblo. (pp. 18, 22, 23, 25, 62, 145) y, por otro, en el repique de campanas que el padre Amador desata alarmado por la muerte de Santiago Nasar (pp. 91, 93, 120). La coincidencia de ambos eventos se señala de una manera muy singular puesto que, cuando el narrador oye el toque de las campanas, lo confunde significativamente con las campanadas destinadas a celebrar la llegada del obispo (p. 11).

Por razones obvias sería difícil clarificar los casos de repetición ya constatados según la tipología ofrecida por Genette en su estudio de la frecuencia narrativa. [82] Sucede que además de la repetición de la narración del mismo evento, se trata también de la manera en que un sólo suceso repercute en la vida de diferentes personajes. Sin embargo hay un segundo tipo de repetición en *Crónica* que se conforma en parte a la categoría de "récit singulatif" de Genette, la que consiste, de acuerdo a la fórmula del crítico francés, en "raconter n fois ce qui s'est passé n fois".[83] En *Crónica* se da este tipo de repetición, por ejemplo, en el episodio del "papel" en el cual se le avisa a la víctima los planes del asesinato:

> Alquien que nunca fue identificado había metido por debajo de la puerta un papel dentro de un sobre, en el cual le avisaban a Santiago Nasar que lo estaban esperando para matarlo, y le revelaban además el lugar y los motivos, y otros detalles muy precisos de la intriga. El mensaje estaba en el suelo cuando Santiago Nasar salió de su casa, pero él no lo vió, ni lo vió Divina Flor ni lo vió nadie hasta mucho después de que el crimen fue consumado. (p. 23)

Cristo Bedoya, cuando entra a buscar a Santiago Nasar, poco antes del asesinato de éste, tampoco ve el papel: "entró sin ver el papel en el suelo" (p. 137). La madre del protagonista, a pesar de verlo, no le presta atención:

---

[82] *Figures III, pp. 145-182.*
[83] *Figures III*, p. 146.

> Plácida Linero vió entonces el papel en el suelo, pero no pensó en recogerlo, y sólo se enteró de lo que decía cuando alquien se lo mostró más tarde en la confusión de la tragedia. (p. 151)

El mensaje que permanece tirado en el suelo de la casa de los Linero fue dejado allí sólo una vez, pero varias personas no lo vieron o simplemente no le atribuyeron importancia al pasar por encima de él, de modo que el mensaje se rechaza reiteradamente. La repetición sirve, como en el caso de las referencias a la visita del obispo, como recurso empleado para ordenar la cronología del relato, ya que nos proporciona puntos de contacto que vinculan los sucesos narrados en diferentes capítulos o en diferentes partes del mismo capítulo. Al mismo tiempo, este mensaje constituye otro signo fatal, un anuncio del crimen inminente que, no obstante la magnitud de la noticia, fue ignorado por todos los personajes que entraron a la casa el día del asesinato. En el fondo de este episodio encontramos una serie de coincidencias que señalan lo fortuito en la novela: algunos no ven el mensaje y los que lo ven, deciden no leerlo. Estas coincidencias constituyen, entonces, una de las causas que contribuyen a la realización del anuncio de la muerte del amenazado. Santiago Nasar muere porque nadie presta atención a los anuncios. De este modo lo casual forma parte de lo causal, mitigando en cierta medida el impacto de la estructura de causa y efecto en la novela. Así lo entiende también Gregory Rabassa:

> Julio Cortázar has spoken about that nightmare for authors (and typesetters) in Spanish: *Casualidad/causalidad* (chance/causality). This is no need to worry about such slips in the interpretation of this story, as the two elements coincide quite neatly. It is known from the beginning of the tale that the Vicario twins are planning to kill Santiago Nasar for having deflowered their sister Angela... the death in question has been announced and is foretold,... In the end chance has become the cause of the inexorable deed: *casualidad/causalidad*. [14]

La narración de eventos repetidos o paralelos en *Crónica* también se encuentra en las diversas ocasiones en que Santiago Nasar se despide de parientes y amigos sin saber que no volvería a verlos. Se despide primero de su madre: "Le hizo un signo de adiós con la mano y salió del cuarto. Fue la última vez que lo vió" (p. 16). Posteriormente la despedida de Margot está contada en términos que evocan la anterior de su madre: "Se despidió de ella con la misma

---

[14] "García Márquez's New Book: Literature or Journalism", p. 49.

señal de la mano con que se había despedido de su madre,... fue la última vez que lo vió" (pp. 29-30). En palabras muy semejantes se cuenta como se despide del narrador y del hermano de éste: "Nos hizo una señal de adiós con la mano. Fue la última vez que lo vimos" (p. 90) y, finalmente, citamos su despedida de sus amigos Cristo Bedoya y Yamil Shaium: "Sin detenerse, Santiago Nasar les hizo a ambos su señal de adiós con la mano y dobló la esquina de la plaza. Fue la última vez que lo vieron" (p. 135). La simetría que estas despedidas guardan entre sí se revela tanto en la semejanza de su estructura gramatical como en su contenido semántico similar. Esta simetría también pone de manifiesto la intervención del narrador en su historia ya que sólo él, desde su situación en el presente puede reconocer la simetría de las despedidas y el hecho de que fueron las últimas. Se infiere, pues, que el narrador enfatiza deliberadamente el grado de fatalidad que se encuentra en ellas.

Además de los efectos de la repetión ya citados, hay otra característica explotada por el narrador para mantener la unidad del texto y superar la fragmentación de la trayectoria general de su historia. Nos referimos al hecho de que no sólo ha querido contar una historia sino reconstruir su impacto en el público y el grado de participación de toda la comunidad en ella. Por ello tiende a enfatizar la dimensión pública del evento y no escatima ninguna oportunidad de involucrar a la comunidad en lo narrado. La dimensión pública que confiere a los eventos se evidencia, por ejemplo, en los acontecimientos iterativos que acabamos de comentar. El paso del obispo por el pueblo, el toque de campanas de la iglesia, el mensaje pasado por debajo de la puerta de Plácida Linero y las despedidas de Santiago Nasar son eventos públicos en la medida en que no sólo involucran a varios personajes, sino a todo el pueblo. Asimismo, vistos desde cierta perspectiva, los cinco capítulos consisten en la narración de una serie de actos públicos que constituyen los núcleos del caso narrado en la novela. Así, en el primer capítulo, Santiago Nasar, actuando como personaje público que parece conocer su destino, se encuentra y habla con numerosas personas. Igualmente, en este capítulo la causa de la deshonra de Angela Vicario se ha convertido en información pública:

> Pero después que el obispo pasó sin dejar su huella en la tierra, la otra noticia reprimida alcanzó su tamaño de escándalo.... Angela Vicario, la hermosa muchacha

> que se había casado el día anterior, había sido devuelta a la casa de sus padres, porque el esposo encontró que no era virgen. (p. 32)

Ya en este capítulo se ha anunciado la eventual muerte de Santiago Nasar como el culpable de la deshonra: "lo único que (los habitantes del pueblo) sabían con seguridad era que los hermanos de Angela Vicario lo estaban esperando para matarlo"(p. 32). En el segundo capítulo, el noviazgo de Bayardo San Román y Angela se realiza completamente en público, desde el anuncio de su boda, que lo hace el mismo Bayardo en una pensión: "cuando despierte... recuérdeme que me voy a casar con ella" (p. 40), hasta su boda, que alcanzó dimensiones de carnaval: "la fiesta adquirió una fuerza propia tan difícil de amaestrar que al mismo Bayardo San Román se le salió de las manos y terminó por ser un acontecimiento público". Todo el pueblo interviene en la boda y conoce sus pormenores, asistiendo a sus preparativos y a su realización con el mismo entusiasmo con que se asistiría a un desfile nacional. El padre de Bayardo, el general Petronio San Román, es aclamado por todos en un acto público cuando viene de visita al pueblo:

> Desde que asomó por la ventana del automóvil saludando con el sombrero blanco, todos lo reconocieron por la fama de sus retratos... y no tuvo más que aparecer en el pescante para que todo el mundo se diera cuenta de que Bayardo San Román se iba a casar con quien quisiera. (p. 47, subrayado nuestro)

El tercer capítulo, como sabemos, se concentra en los movimientos de los gemelos quienes publican sus intenciones abiertamente:

> Los hermanos Vicario habían contado sus propósitos a más de doce personas que fueron a comprar leche, y éstas los habían divulgado por todas partes antes de las seis.... y éramos muy pocos los que no sabíamos que los gemelos Vicario estaban esperando a Santiago Nasar para matarlo, y se conocía además el motivo con los pormenores completos. (pp. 78-79).

En el cuarto capítulo la autopsia es hecha por dos párrocos, por un estudiante y por un boticario. Uno de los participantes le declara al narrador "fue como si hubiéramos vuelto a matarlo después de muerto" (p. 95), y el narrador confirma la dimensión pública de la acción cuando nos comunica que: "fue una masacre consumada en el local de la escuela pública" (p. 98). En el quinto capítulo se narra el juicio de los asesinos, evento que toma el carácter de un posible motín: "el instructor del sumario... tuvo que pedir tropas para encauzar la

muchedumbre que se precipitaba a declarar sin ser llamada, ansiosa de exhibir su propia importancia en el drama" (p. 128). Este aspecto de la historia es, en efecto, la consecuencia inevitable de la naturaleza del crimen cometido, ya que el asesinato, como se revela hacia el final del texto, llega a convertirse en un espectáculo público: "la gente se había situado en la plaza como en los días de desfiles. Todos lo vieron salir, y todos comprendieron que ya sabía que lo iban a matar " (p. 149).

A la luz del comentario anterior nos parece acertado afirmar que la división de la novela en cinco capítulos y la manera en que el narrador ha elaborado la trayectoria causal de los eventos coinciden, entre otros propósitos, con su afan de representar la historia como una serie de actos públicos. Hasta nos atrevemos a decir que dado el momento en el cual, según el texto, se narra la historia, 27 años después que ocurrió (p. 9), es probable que el narrador no hubiera podido contarla dejándose guiar totalmente por su trayectoria lineal de causa y efecto. Eso habría implicado realzar el asesinato, la víctima y los asesinos y disminuir la magnitud de un suceso que ya había ganado una dimensión pública. Lo que habría resultado, hubiera sido una novela completamente diferente de *Crónica*. El empleo, pues, de estructuras como la fragmentación del acontecer, la descronologización, la reelaboración de la trayectoria de causa y efecto y la relación entre la causalidad y la casualidad constituye uno de los rasgos fundamentales en la creación de esta obra.

El tiempo

Nos hemos ocupado hasta aquí de algunas de las características estructurales de *Crónica* derivadas, en gran medida, de la presencia en la novela de un narrador cuya singularidad consiste en ser un personaje de su propia historia y un investigador que se sitúa en el presente y reconstruye el pasado en el cual participó. Ahora quisiéramos mostrar que estos rasgos estructurales nos remiten a dos dimensiones temporales, las que se asocian también a la

causalidad que ya hemos identificado en la novela La primera dimensión temporal, alude al orden secuencial en el cual los eventos narrados deben haber ocurrido y constituye el tiempo histórico. La segunda corresponde a la reorganización de la secuencia de los eventos en el discurso del narrador de acuerdo a los juegos de la memoria, el azar u otros criterios arbitrarios que determinan la percepción individual y colectiva. En contraste con el tiempo histórico este plano temporal es para nosotros un tiempo psicológico.[35]

De lo anterior se puede inferir, por una parte, que el narrador revela en los eventos que relata, una secuencia lineal y una precisión cronológica que, pese a su condición fragmentada, remite a la causalidad de los hechos. Por otra parte, también es cierto que dota a su relato de una condición acronológica mediante la cual algunos de los eventos se relacionan entre sí, y se asocian con una casualidad circunstancial. Se trata, por tanto, de una combinación de características en el ordenamiento de la narración de los eventos que ha asombrado hasta a uno de los personajes de la novela, quien afirma oportunamente:

> Pero por más que volteaban el cuento al derecho y al revés, nadie podía explicarme como fue que el pobre Santiago Nasar terminó comprometido en semejante enredo. (p. 32)

El deseo de explicar eventos que nadie ha podido explicar se revela, entonces, en la actitud del narrador, quien explota, como veremos a continuación, las posibilidades del tiempo histórico y del tiempo psicológico.

Si bien es cierto que el narrador sitúa los eventos en el tiempo según su propio criterio, también es verdad que el tiempo histórico, que resulta del ordenamiento cronológico del

---

[35] Muchos críticos han distinguido entre el tiempo histórico y el tiempo psicológico, aunque no necesariamente han empleado estos mismos términos. Como ejemplo citamos a A. A. Mendilow quien define estas dos categorías temporales de la manera siguiente: "Time by the clock or conceptual time... is the time relation among objects and is unaffected by man's perception. ... It is commonly contrasted with psychological or perceptual time - the time relation between object and subject. Clock time has no meaning for the imagination" (p.64), y, a propósito del tiempo psicológico, añade: "Moreover, the inner time that is measured by the succesions of states of consciousness has a different value as it is lived and as it is remembered. A period that passes in a flash when we are living intensely ... 'One crowded hour of glorious life' seems shorter in the living and longer in the memory than 'an age without a name'. And *vice versa*" (p. 119). (*Time and the novel*, London: Peter Nevill Ltd., 1952, pp. 64, 119.)

acontecer sólo puede ser comprendido cuando el lector coordina mentalemente todos los episodios de la historia. El narrador, entonces, involucra al lector en el proceso de reconstrucción del tiempo histórico, una tarea importante, que confirma que la relación de causa y efecto asociada al hecho real no desaparece en la versión ficcionalizada, sino que permanece en el texto y se recupera en la medida en que el lector organiza el relato cronológicamente a la luz de una lectura acabada.

La reconstrucción del tiempo histórico pone de manifiesto la elaboración de una trayectoria temporal en la cual se gestó y desarrolló el evento central de la novela, el asesinato de Santiago Nasar. Este episodio ocupa el segmento temporal más importante del relato, que abarca las circunstancias directamente relacionadas al crimen, es decir, sus antecedentes y efectos inmediatos. Está delimitado, por lo tanto, por dos episodios notables: la llegada de Bayardo San Román al pueblo, seis meses antes de la boda que motivó la muerte del protagonista, y la salida del pueblo del mismo Bayardo y los Vicario algunos días después de consumarse el crimen y de realizarse la autopsia (pp. 108-109, 112). La fase más importante de este período es la narración de las últimas horas de vida de Santiago Nasar, cuyos movimientos finales por el pueblo son relatados con una exactitud tan implacable que hasta la muerte es puntual. El narrador marca los acontecimientos importantes en el texto con una precisión cronométrica propia de la crónica periodística o del informe policial: Angela Vicario fue devuelta a su familia por su esposo Bayardo San Román a media noche de un lunes de febrero (pp. 10, 15, 62, 64); los hermanos Vicario estuvieron cantando y tomando con Santiago Nasar, el narrador y su hermano y Cristóbal Bedoya a las 2. a.m. (p. 62); a las 4.00 Santiago Nasar y sus tres amigos dan una serenata a Bayardo San Román (p. 88); a las 4.10 los hermanos Vicario entraron armados a la tienda de Clotilde Armenta, donde esperaron a la víctima (p. 73). Santiago Nasar llega a su casa a dormir a las 4.20 (p. 85), y se levanta a las 5.30 (pp. 9, 90-91); a las 6.05 sale de su casa (p. 10); a las 6.25 encuentra a su amigo Cristóbal Bedoya (p. 29); a las 6.45 entra a la casa de su novia Flora Miguel (p. 146); fue asesinado por los hermanos Vicario en la puerta de su casa entre las 7.05 a las 7.10. a.m. (pp. 10, 59); y,

finalmente, a las 6.00 de la tarde del mismo día se realizó la autopsia del cadáver (p. 105).

Así como estas horas finales de la vida de Santiago Nasar constituyen un período temporal breve que se inserta en el período de seis meses ya descrito, es decir, el comprendido entre la llegada de Bayardo San Roman y su partida, estos seis meses del acontecer se insertan, a su vez, en un tiempo global, aún más amplio, que abarca más de cuarenta años. Este período global empieza con la llegada de los padres de Santiago y los otros árabes al pueblo, abarca la niñez y adolescencia del protagonista, los amores de Angela Vicario y Bayardo San Román que se prolongan durante 17 años, y culmina con el regreso del narrador que viene a reconstruir su historia 27 años después de que sucedió.

Si la relación temporal que el lector establece con el texto a través de la reconstrucción cronológica de los eventos remite inicialmente a un tiempo histórico, la que el narrador mantiene con su relato se basa sobre todo en el tiempo psicológico. Este, como ya mencionamos, se origina en la percepción individual de los eventos y, a diferencia del tiempo histórico, no puede ser medido científicamente. Es innato a la naturaleza humana y no es impuesto por una convención social. El tiempo psicológico en *Crónica* se caracteriza por la presentación de una sucesión variada de impresiones que modifican constantemente la percepción de los hechos que constituyen la historia. El narrador, enfatizamos nuevamente, no sigue un orden cronológico estricto, sino que cuenta la historia conforme a una secuencia desarrollada subjetivamente que le permite realizar ciertos propósitos narrativos, los cuales, como veremos a continuación, consisten en querer transcribir no sólo el evento en sí, sino el proceso de reconstrucción del mismo, y en querer poner de manifiesto la falibilidad de la memoria individual y colectiva. De este modo, el narrador realza la supuesta realidad de su narración y logra darle un mayor grado de credibilidad porque el lector conoce por experiencia propia la arbitrarierad característica de la memoria humana.

En principio, pues, hay que notar que el narrador concede gran importancia a la memoria. Desde su situación en el presente, representado por el acto mismo de escribir o de narrar su crónica, cuenta el pasado, acudiendo a la memoria personal y a la ajena para

reconstruir los eventos. Así lo confirma al principio de la novela: "volví a este pueblo olvidado tratando de recomponer con tantas astillas dispersas el espejo roto de la memoria" (p. 13). Más adelante repite la misma idea. Alude a la selectividad de la memoria y al empleo de ella como fuente de información para su historia: "Yo conservaba un recuerdo muy confuso de la fiesta antes de que decidiera rescatarla a pedazos de la memoria ajena" (p. 59). Como se ve, el narrador declara abiertamente su intención de reconstruir el suceso, salvando la distancia creada por el tiempo y destaca, además, el impacto que la historia ha dejado en su propia memoria y en la de la colectividad. Por tanto, con el objeto de llevar a cabo su intención concede a los incidentes relatados una jerarquía temporal muy particular. En lugar de situarlos exclusivamente en una estructura cronológica o histórica, los cuenta según el lugar que han llegado a ocupar en la memoria de acuerdo a las estruturas de un tiempo psicológico.

La importancia que hay que atribuir a la memoria se evidencia, por ejemplo, en algunos efectos de repetición que, al aludir a las dimensiones temporales de la narración, confirman que los eventos narrados ya han pasado al dominio de la imaginación. Esto se evidencia en las numerosas referencias al día del asesinato, "El día que lo iban a matar" (p. 9), palabras que no sólo abren el relato, sino que recurren a lo largo del texto bajo diversas formas: "Aquel lunes ingrato" (p. 9); "El día que lo iban a matar" (p. 15); "Les recordó que era lunes" (p. 70); "Ese día me di cuenta! - me dijo - de lo solas que estamos las mujeres en el mundo!" (pp. 84-85); "En la confusión de aquel lunes absurdo" (p. 95); "La mañana de su muerte, en efecto, Santiago Nasar no había tenido un instante de duda" (p. 131); "Flora Miguel despertó aquel lunes con los primeros bramidos del buque" (p. 145). Mediante el énfasis conseguido a través de la repetición de la misma alusión, el narrador no sólo destaca la idea de que la reconstrucción del día del asesinato del protagonista es tan importante como la narración del asesinato mismo, sino que crea la sensación de distanciamiento temporal entre los personajes y los eventos en los cuales se encuentran involucrados, la que es acentuada por el uso de los deícticos "ese" y "aquel" cuya función es establecer la relación de lejanía que media entre el evento narrado y el hablante.

En otras ocasiones la repetición de un indicador temporal es utilizada para destacar la idea de distanciamiento en combinación con el carácter descomunal de los eventos. Así sucede con el uso del adverbio de tiempo "nunca", que aparece con gran frecuencia en el texto, como se indica en los siguientes ejemplos:

> Tampoco se supo nunca con que cartas jugó Santiago Nasar. (p. 57)
>
> "Mi madre me había enseñado que nunca se debe hablar de plata delante de la otra gente". (p. 59)
>
> "Jamás habrían vuelto a salir de aquí", me dijo María Alejandrina y conociéndola tan bien, nunca lo puse en duda. (p. 68)
>
> Nunca hubo una muerte más anunciada. (p. 69)
>
> "Mi hermano no supo nunca lo que es eso." (p. 82)
>
> "No hubo manera de hacerle entender nunca que la gente del trópico tenemos el hígado más grande que los gallegos." (p. 100)
>
> Pertenecían a dos mundos divergentes. Nadie los vió nunca juntos. (p. 117)
>
> Nunca se le conoció dentro del pueblo otra relación distinta de la convencional que mantenía con Flora Miguel. (p. 118)
>
> Cristo Bedoya... no pudo explicarse nunca porqué cedió al impulso de esperar dos horas donde sus abuelos hasta que llegara el obispo. (p. 127)
>
> Nunca le pareció legítimo que la vida se sirviera de tantas casualidades prohibidas a la literatura. (p. 130)
>
> Nunca había disparado un arma - me dijo Cristo Bedoya. (p. 139)

Cuando emplea el adverbio "nunca" el hablante revela su capacidad de contemplar retrospectivamente el comportamiento de la gente desde su posición en el presente. Evalúa los eventos viéndolos como eslabones en una serie general de sucesos semejantes que él, cuando la comenta, ya conoce completamente. De aquí se destaca no sólo la distancia que media entre el hablante y el evento comentado, sino tambien el carácter excepcional de las circunstancias relacionadas a la muerte de Santiago Nasar. Conociendo toda la serie de eventos semejantes, el hablante identifica fácilmente el que no sigue la regla.

Otro aspecto del texto que confirma la importacia dada por el narrador al funcionamiento de la memoria es la divergencia de parecer que muestran los personajes

respecto del acontecer. Un buen ejemplo de este fenómeno son las discrepancias surgidas en torno al recuerdo de las condiciones meteorológicas del día de la muerte de Santiago Nasar. Desde el principio el narrador muestra el desacuerdo de los personajes al respecto:

> Las muchas personas que (Santiago Nasar) encontró, lo recordaban un poco soñoliento pero de buen humor, y a todas les comentó de un modo casual que era un día muy hermoso. Nadie estaba seguro de si se refería al estado del tiempo. Muchos coincidían en el recuerdo de que era una mañana radiante con una brisa de mar que llegaba a los platanales, como era de pensar que lo fuera en un buen febrero de aquella época. Pero la mayoría estaba de acuerdo de que era un tiempo fúnebre, con un suelo turbio y bajo un denso olor a aguas dormidas, y que en el instante de la desgracia estaba cayendo una llovizna menuda como la que había visto Santiago Nasar en el bosque del sueño. (pp. 10-11).

Sin embargo, Victoria Guzmán contradice la opinión de la mayoría de los personajes:

> Victoria Guzmán, la cocinera, estaba segura de que no había llovido aquél día, ni en todo el mes de febrero. "Al contrario" me dijo cuando vine a verla, poco antes de su muerte. "El sol calentó más temprano que en agosto." (p. 16)

Margot, la hermana del narrador, expresa las connotaciones subjetivas del clima cuando afirma que "estaba haciendo un tiempo de navidad" (p. 27), y para Cristo Bedoya el tiempo era esplendoroso:

> "Por supuesto que no estaba lloviendo", me dijo Cristo Bedoya. "Apenas iban a ser las siete y ya entraba un sol dorado por las ventanas." (p. 137)

Además de los efectos de la memoria que acabamos de mencionar, hay una característica particular, evidente en todo el texto, que pone de manifiesto el grado de importancia que el narrador asigna al tiempo psicológico como marco temporal adecuado para su historia. Sucede, pues, que desde su situación en el presente el narrador posee un conocimiento completo de todo lo que ha ocurrido hasta entonces, o por lo menos, de todo lo que él está capacitado para contar. Esto da como resultado que pueda moverse sin restricciones en el pasado para crear, de acuerdo a su propio criterio, las relaciones que se le ocurran entre los diferentes incidentes de la historia. Por consiguiente, el tiempo de la novela es notablemente dinámico y el narrador da a su historia una movilidad temporal que parece ilimitada. Su alcance se hace evidente ya en el primer párrafo de la novela:

> El día que lo iban a matar Santiago Nasar se levantó a las 5:30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo. Había soñado que atravesaba un bosque de higuerones donde caía una llovizna tierna, y por un instante fue feliz en el sueño, pero

> al despertar se sintío por completo salpicado de cagada de pájaros. "Siempre soñaba con árboles", me dijo Plácida Linero, su madre, evocando 27 años después los pormenores de aquel lunes ingrato. La semana anterior había soñado que iba solo en un avión de papel de estaño. (p. 9, subrayado nuestro)

En este fragmento se representan dos características de la novela. En primer lugar, la yuxtaposición que se da entre los distintos planos temporales del pasado. La afirmación "El día que lo iban a matar" remite ambiguamente, como se verá más adelante, al día del asesinato como punto de partida de la historia y al asesinato mismo como un evento futuro. En la frase "Se levantó a las 5:30 de la mañana" se recupera el punto de partida de la historia y el verbo "llegaba", con su tiempo imperfecto, nos permite apreciar la llegada del obispo como un evento simultáneo. Ahora bien, la mención del sueño del protagonista, "había soñado que atravesaba un bosque de higuerones" nos sitúa en el tiempo anterior a los eventos ya narrados que también emerge en las palabras "Siempre soñaba con árboles". Sin embargo, la acotación, "Me dijo Plácida Linero, su madre, evocando 27 años después los pormenores de aquel lunes ingrato", nos coloca en un tiempo cerca del presente de la narración e inicia un juego entre el presente y el pasado que se sostiene hasta el final del párrafo mediante el cual un personaje comenta los acontecimientos de un pasado remoto.

Por otra parte, este párrafo también revela que las diversas formas verbales del pasado, el pretérito, el imperfecto, y el pluscuamperfecto, constituyen el mecanismo usado para conectar distintos niveles del pasado de lo narrado y crean la sensación de que el narrador estuviera desarrollando la acción simultáneamente en varios niveles temporales. Es decir, que la acción ocurriera en un futuro ya pasado, estuviera ocurriendo o ya hubiera ocurrido. La ambigüedad del narrador frente al tiempo se ilustra en la frase inicial del relato, "El día que lo iban a matar", cuya significación cambia según el nivel temporal en el cual nos situamos para seguir la historia. Si tomamos estas palabras como el punto de partida, pueden significar que Santiago Nasar todavía no ha muerto, pero que lo van a matar, y si adoptamos el punto de vista del narrador en el presente, confirman que ya lo han asesinado. Las yuxtaposiciones temporales semejantes constituyen, por tanto, la manera principal mediante la cual el narrador elabora un tiempo psicológico que rebasa el ordenamiento más rígido del tiempo histórico. A

manera de ejemplificación adicional de este fenómeno presentamos, sin comentarlo, otro fragmento representativo:

> Según me dijeron años después, (los hermanos Vicario) habían empezado por buscarlo en la casa de María Alejandrina Cervantes, donde estuvieron con él hasta las dos. Este dato, como muchos otros, no fue registrado en el sumario. En realidad, Santiago Nasar ya no estaba ahí a la hora en que los gemelos dicen que fueron a buscarlo, pues habíamos salido a hacer una ronda de serenatas, pero en todo caso no era cierto que hubieran ido. "Jamás habrían vuelto a salir de aquí", me dijo María Alejandrina Cervantes, y conociéndola tan bien, nunca lo puse en duda. En cambio, lo fueron a esperar en la casa de Clotilde Armenta, por donde sabían que iba a pasar medio mundo menos Santiago Nasar. "Era el único lugar abierto", declararon al instructor. "Tarde o temprano tenía que salir por ahí", me dijeron a mí, después de que fueron absueltos. Sin embargo, cualquiera sabía que la puerta principal de la casa de Plácida Linero permanecía trancada por dentro, inclusive durante el día, y que Santiago Nasar llevaba siempre consigo las llaves de la entrada posterior. Por allí entró de regreso a su casa, en efecto, cuando hacía más de una hora que los gemelos Vicario lo esperaban por el otro lado, y si después salió por la puerta de la plaza cuando iba a recibir al obispo fue por una razón tan imprevista que el mismo instructor del sumario no acabó de entenderla. (pp. 68-69).

El dinamismo temporal que acabamos de ejemplificar permite al narrador dotar a su relato de una movilidad respecto del tiempo que cumple dos funciones específicas. En primer lugar, sirve para mantener el interés del lector en lo narrado, lo que es especialmente importante en *Crónica* porque las primeras líneas de la novela destruyen el falso suspenso que podría haber creado la expectativa de la presentación de un crimen insoluble. Al pasar de un plano temporal a otro, el lector participa en la reconstrucción del evento: cada movimiento en el tiempo constituye para el lector una nueva reconstrucción del evento completo, lo que lo mantiene prendido a la lectura del relato. A veces, esto implica la supresión o suspensión de la información, que es lo que establece, en efecto, la relacion entre el primero y el último episodio de la novela. Las palabras iniciales enuncian y anuncian la muerte del protagonista sin describirla. La descripción es suspendida por el narrador en cada capítulo de la novela y entregada sólo en el último, donde los hermanos Vicario literalmente le sacan las vísceras a cuchilladas al protagonista, quien confirma su propia muerte cuando dice a la tía del narrador "me mataron, niña Wene" (p. 156). Sin embargo, antes de leer la descripción del asesinato, el lector ya la ha anticipado varias veces en el texto. Significativamente, en el cuarto capítulo de la novela, la descripcción de la autopsia de Santiago Nasar está vinculada, ambiguamente, a su

muerte: "Los estragos de los cuchillos fueron apenas un principio de la autopsia inclemente" (p. 95). Es decir, valiéndose de un recurso narrativo similar al de la anticipación, el narrador puede aguzar la curiosidad del lector, describiendo lo que sucede después del asesinato sin haber descrito aún el asesinato mismo. El anuncio de la muerte de Santiago Nasar, por tanto, lejos de abolir o disminuir el suspenso, de hecho, lo intensifica, ya que, a través de la manipulación de la cronología natural del evento, se aumenta el sentido de anticipación en el lector.

Además de lo anterior, los numerosos casos de movimiento temporal le permiten al narrador ampliar la información sobre los eventos, para presentar detalles adicionales sobre el asesinato, sus circunstancias, antecedentes y repercusiones y, como veremos ahora, complementar la descripción de sus personajes. Al examinar los eventos desde la perspectiva de su posición en el presente, el narrador puede sumergirse indistintamente en el pasado y luego emerger en el presente. De ese modo, consigue representar sus personajes como eran en el pasado, como se desarrollaría su vida después del asesinato, y como los ve en el momento de escribir su *Crónica*. Por ejemplo, en la época del asesinato Angela Vicario, "la más bella de las cuatro" (p. 44) hermanas, "tenía un aire desamparado y una pobreza de espíritu que le auguraban un porvenir incierto" (p. 45). Pero cuando el narrador la conoce en el presente le parece una anciana, " una mujer de medio luto con antiparras de alambre y canas amarillas" (p. 116), adquiridas después de vivir obsesionada durante diecisiete años por el amor de su ex-esposo, que la repudió en su juventud. El narrador se vale también de la movilidad cronológica para caracterizar a Bayardo San Román: "Andaba por los treinta años, pero muy bien escondidos, pues tenía una cintura angosta de novillero, los ojos dorados, y la piel cocinada a fuego lento por el salitre" (p. 36). Diecisiete años después, Bayardo reaparece completamente transformado por el transcurrir de los años: "Estaba gordo y se le empezaba a caer el pelo, y ya necesitaba espejuelos para ver de cerca" (p. 124). Divina Flor, la hija de su criada, también es representada en diferentes fases de su vida: "Divina Flor, cuando apenas empezaba a florecer, le sirvío a Santiago Nasar un tazón de café cerrero..." (p. 16); "'Ya estás en tiempo de desbravar', le dijo" (p. 17). Mucho tiempo después, cuando ella ya está entrada

en carnes y en años, le confiesa al narrador su amor por Santiago Nasar: "'No ha vuelto a nacer otro hombre como ése', me dijo, gorda y mustia, y rodeada por los hijos de otros amores. 'Era idéntico a su padre', le replicó Victoria Guzmán. 'Un mierda' (p. 17). La presentación de Divina Flor muestra la capacidad que posee el narrador de moverse del presente al pasado, o viceversa. En el lapso de muy poco espacio en la narración, hace que el personaje pase de la juventud a la vejez, utilizando para ello menos de diez renglones en la novela. El narrador se vale también de incidentes significantes sucedidos en diversos puntos de la vida de los personajes, acumulando así detalles que le permiten completar la caracterización y la narración. Esto se hace patente sobre todo en la presentación del protagonista, quien es representado al principio del texto como un niño que aprendió prematuramente a cazar aves. De su madre "heredó el instinto. De su padre aprendió desde muy niño el dominio de las armas de fuego, el amor por los caballos y la maestranza de aves de presas altas" (p. 14). Posteriormente, es representado como un adolescente y un adulto que caza indistintamente aves y mujeres: "él era un gavilán pollero. Andaba solo, igual que su padre, cortándole el cogollo a cuanta doncella sin rumbo empezaba a despuntar por esos montes" (p. 117-118). No deja de ser sorprendente, pues, que pese a la brevedad de *Crónica* el narrador logre presentar al lector personajes que viven y se envejecen ante sus ojos, consecuencias del manejo acertado de la posibilidad de contar el presente y los distintos períodos del pasado al mismo tiempo.

La tradición literaria

El narrador, quien, como acabamos de ver, controla la organización del texto a través de la manipulación de la cronología de los eventos y el énfasis que da a la relación causal entre ellos, no realiza su función narrativa en un vacío. El narrador no sólo reacciona a su deseo de imponer en lo narrado el significado que quiera, sino tambien se subordina a los modelos de composición y narración que conoce de una tradición literaria establecida. No nos referimos,

desde luego, únicamente a los modelos que le sirven de pauta para la organización de su texto, sino también a los que adopta, trasformándolos a veces, para lograr efectos específicos. En nuestra opinión, la relación establecida entre *Crónica* y la tradición resulta de un proceso consciente. Por medio de las numerosas alusiones autoreferenciales comentadas al principio de este capítulo, el narrador se refiere explícitamente a la función comunicativa que cumple al escribir su *Crónica*. Al mismo tiempo, se muestra consciente de la relación general que existe entre la vida y la literatura, y de la manera en que ambas se reflejan o se distorsionan recíprocamente, la vida en la literatura y la literatura en la vida. Esa idea se manifiesta cuando describe a Angela Vicario, ya anciana:

> En la ventana de una casa frente al mar, bordando a máquina en la hora de más color, había una mujer de medio luto con antiparras de alambre y canas amarillas, y sobre su cabeza estaba colgada una jaula con un canario que no paraba de cantar. Al verla así dentro del marco idílico de la ventana no quise creer que aquella mujer fuera la que yo creía, porque me resistía a creer que la vida terminara por parecerse tanto a la mala literatura. (p. 116)

Aquí el narrador parodia, o al menos reconoce, la naturaleza de la literatura como una ficción y una exageración de la vida. Pero, al igual que el juez que preside el proceso de los hermanos Vicario, incurre en "distracciones líricas contrarias al rigor de su oficio" (p. 130) de cronista, aunque no necesariamente contrarias a su papel de narrador consciente de la tradición literaria. Por eso, las palabras que emplea para describir al juez pueden volverse muy oportunamente contra el mismo:

> ... es evidente que era un hombre abrazado por la fiebre de la literatura. Sin duda había leído a los clásicos españoles y algunos latinos, y conocía muy bien a Nietzsche, que era el autor de moda entre los magistrados de su tiempo. Las notas marginales, y no sólo por el color de la tinta, parecían escritas con sangre. Estaba tan perplejo con el enigma que le había tocado en suerte que muchas veces incurrió en distracciones líricas contrarias al rigor de su oficio. Sobre todo, nunca le pareció legítimo que la vida se sirviera de tantas casualidades prohibidas a la literatura, para que se cumpliera sin tropiezos una muerte tan anunciada. (p. 129-130)

De esta forma, el narrador no sólo asocia su texto a la literatura, sino que se inmiscuye en lo que se ha dado recientemente en llamar, "metaliteratura".

Además de situarse en la relación que media entre la vida y la literatura, el texto contiene ciertos elementos que lo ponen explícitamente en conexión con formas narrativas

anteriores y presentes, pertenecientes a toda una tradición textual establecida. Nos referimos al hecho de que el relato de García Márquez comparte rasgos estructurales y de contenido con formas de expresión como la tragedia clásica griega y su derivada francesa, la novela al estilo de Cervantes, la crónica hispánica de la conquista, el folletín romántico del siglo XIX, la novela policíaca del siglo XX y la crónica periodística moderna. Pese al orden cronológico de aparición de estas formas de expresión, examinaremos primero algunas técnicas comparables o paralelas a las empleadas por el narrador de *Don Quijote*.

Ya hemos mencionado que el narrador de *Crónica* comparte varias características con el narrador de *Don Quijote*, especialmente en lo que se refiere a la relación que se establece en los dos libros entre la realidad y la ficción. En *Crónica*, por ejemplo, el narrador intenta confirmar la realidad de un texto a través del uso de ciertos recursos narrativos, como "el manuscrito hallado". El narrador se representa en el texto atareado en el proceso de creación del mismo, como si los personajes y los eventos fueran reales; y, como acabamos de ver, también habla de la relación que existe entre la vida y la literatura. Por eso, la mayor semejanza que se da entre las novelas de Cervantes y García Márquez reside, quizás, en una ambigüedad común derivada del hecho de que ambas obras pretenden constituirse en textos compuestos por un discurso real que representa sucesos reales. En *Don Quijote* esta ambigüedad se obtiene tanto a través de las referencias a Cidi Hamete Benengeli, el supuesto autor de la vida del héroe, como mediante la especie de diálogo que Don Quijote establece constantemente con su cronista acerca de la composición de su historia y la adaptación de su vida a modelos narrativos que existen en el mundo real. La exquisita ironía de esta situación, desde luego, es que Don Quijote asume para el contenido narrativo de estos modelos la misma autenticidad que aribuye a su propia historia.

Es interesante notar que la novela del autor colombiano es también una imitación de formas de expresión que en el mundo real son empleadas usualmente para comunicar sucesos verdaderos. Como representante del género crónica, el libro de García Márquez es tanto un relato histórico, como un reportaje periodístico. El término "crónica" en la tradición hispánica ya se empleaba en algunos de los documentos más antiguos de la historia de España, como los

escritos en la corte del rey Alfonso X el Sabio y, después, en una serie de relatos históricos medievales. Por tanto, la palabra "crónica" está vinculada a los textos que se encargan de registrar hechos pasados. Al mismo tiempo, a través de algunas de las crónicas medievales y, especialmente, en la historia del descubrimiento, conquista y colonización del Nuevo Mundo, el término "crónica" se asocia a la comunicación de la historia contemporánea. La conexión entre el periodismo (pese a su relativa novedad) y la historia, y la asociación de estas dos formas de expresión con la literatura, no es, por cierto, un fenómeno reciente. No olvidemos que, con sus pretensiones de historiador, el narrador de *Don Quijote* se convierte en pseudo-cronista de eventos contemporáneos, y que los cronistas del Nuevo Mundo imitaron a menudo el estilo de los novelistas.

La novela de García Márquez es una crónica, un relato histórico, en el sentido de que recupera el pasado, sobre todo, un pasado que, como el de los cronistas del Nuevo Mundo, perduraba en la memoria colectiva mientras pasaba a la escritura. No nos sorprende, por tanto, que en una obra que posee dichas características, el narrador adopte frecuentemente un tono que nos recuerda el de los cronistas de Hispanoámerica [16] y, al mismo tiempo, nos hace evocar un pasado legendario:

> Por aquella época, los legendarios buques de ruedas alimentados con leña estaban a punto de acabarse, y los pocos que estaban en servicio ya no tenían pianola ni camarotes para la luna de miel, y apenas si lograban navegar contra la corriente. Pero éste era nuevo, y tenía dos chimeneas en vez de una con la bandera pintada como un brazal, y la rueda de tablones de la popa le daba un ímpetu de barco de mar. En la baranda superior, junto al camarote del capitán, iba el obispo de sotana blanca con su séquito de españoles. (pp. 26-27)

Procediendo de forma semejante a la empleada por un historiador o por un reportero actual, el narrador de *Crónica*, intenta utilizar las técnicas principales asociadas a la recolección de información, es decir, la revisión de archivos, entrevistas y la observación personal. Estas técnicas son evidentes en algunas referencias históricas que sirven para autenticar la narrativa,

---

[16] Es bien conocido que García Márquez se interesa por las crónicas hispanoamericanas y que, como periodista, ha escrito numerosas crónicas y reportajes. El discurso que pronunció cuando recibió el Premio Nobel, 1982, es un ejemplo excelente de una crónica histórica y está en la línea de las mejores que cuentan la historia de América.

como se ve en los dos fragmentos siguientes: [87]

> Pero la carta grande era el padre: el general Petronio San Román héroe de las guerras civiles del siglo anterior, y una de las glorias mayores del régimen conservador por haber puesto en fuga al coronel Aureliano Buendía en el desastre de Tucurinca. (p. 47-48)

> Más de un siglo de expedientes estaban amontonados en el suelo del decrépito edificio colonial que fuera por dos días el cuartel general de Francis Drake. (p. 129)

Sin embargo, la evidencia más importante del estilo periodístico o histórico del narrador, la constituye, quizás, la tendencia a escribir una prosa clara y concisa en la cual los detalles exactos de un evento son comunicados en una forma directa y meticulosa:

> Nunca hubo una muerte más anunciada. Después de que la hermana les reveló el nombre, los gemelos Vicario pasaron por el depósito de la pocilga donde guardaban los útiles de sacrificio, y escogieron los dos cuchillos mejores: uno de descuartizar, de diez pulgadas de largo por dos pulgadas de ancho, y otro de limpiar, de siete pulgadas de largo por una y media de ancho. Los envolvieron en un trapo, y se fueron a afilarlos en el mercado de carnes, donde apenas empezaban a abrir algunos expendios. ... Faustino Santos, un carnicero amigo los vió entrar a las 3:20 cuando acababa de abrir su mesa vísceras. (pp. 69-70, subrayado nuestro).

En la manera en que el narrador sintetiza estas características en *Crónica*, se revela que, no obstante su estilo personal, participa en una larga tradición que emerge en el presente como producto de un pasado venerable. Evidentemente, el narrador pertenece a dos mundos: el de la crónica de Cervantes y los escritores e historiadores anteriores a él, y el de la crónica representado por el periodismo contemporáneo. Como bien dice Edith Grossman, citando a García Márquez en apoyo de su argumento, la ambigüedad histórica que este *status* confiere a la novela es una de sus características esenciales:

> Ambiguous as always, he has called his work a chronicle and published it as a novel, but beware: he has also called the history of Latin America as recorded in the Chroniclers of the Spanish conquerors an unbelievable, imaginative, almost legendary tale. Ambiguous as always, he stresses the deep relationship between the reporter's copy and the novelist's manuscript, between Journalism (the modern chronicle) and fiction: "For the first time I have managed a perfect integration of journalism and literature... Journalism helps maintain contact with reality, which is essential to literature. And vice versa: Literature teaches you how to write... I learned how to be a

---

[87] Mediante la alusión en *Crónica* no sólo a Francis Drake, sino también al coronel Aureliano Buendía, a Guirneldo Márquez (p. 47) y a la orfebrería (p. 43), se establecen algunas relaciones extratextuales y otras intertextuales con el mundo novelístico que García Márquez elabora en *Cien años de soledad* y sus obras anteriores.

journalist by reading good literature."[88]

Otra de las tendencias a las cuales es posible vincular el texto de García Márquez, tanto en su tema como en su estructura, es la tragedia clásica. Como en ésta, la acción de *Crónica* se realiza entre las ilustres familias de la localidad y su desarrollo y desenlace trágico despiertan en los lectores sentimientos de terror y compasión. Además, con sus cinco capítulos *Crónica* se asemeja a la tragedia en cinco actos de la tragedia neoclásica. Donde el narrador de *Crónica* comienza a diferenciarse del modelo clásico es en su inversión de la estructura tradicional de causa y efecto, ya que revela el desenlace de su historia al principio, tema que ya nos ha ocupado y que volveremos a comentar más adelante.

Según Angel Rama, la "fatalidad, inocencia, sacrificio bárbaro, forman el trípode que sostenía la tragedia griega", y también afirma:

> Si el sacrificio bárbaro convoca al inocente, también exige otro dispositivo de la tragedia: la fatalidad que habrá de definirse como "invisible" y cuyo avance pausado y firme se constituirá en el centro que anima la construcción literaria, la unifica y le confiere sentido. A esto alude el título de la novela y es aquí donde la inconexa trivialidad del episodio real resulta transmutada: es la alquimía del verbo, que a la dispersión del acontecimiento opone una estructura de significación donde todo es reunido coherentemente. [89]

Sus palabras ponen de relieve la importancia que atribuye al papel desempeñado por la fatalidad en *Crónica*. Es una importancia bien fundada, ya que la fatalidad, manifestada en la inevitabilidad de los hechos narrados, tiene la función de aglutinar los múltiples planos del relato. Desde la perspectiva de una lectura acabada, el asesinato de Santiago Nasar es inevitable porque ya ha ocurrido. Inclusive, la premonición implícita de las palabras "el día que lo iban a matar" tiene un carácter histórico porque ese día ya ha pasado. Es decir, no hay nada inesperado, porque todo lo narrado ya ha acontecido. En cambio, desde el punto de vista de la novela como una historia cuya conclusión se anuncia, el asesinato es un evento que todavía no ha ocurrido, pero que inevitablemente ha de ocurrir. Por eso uno de los logros indisputables del narrador consiste nada menos que en organizar y contar la historia de tal forma que la fatalidad se erija como elemento omnipresente. Gregory Rabassa afirma al respecto: "The little slips of

---

[88] "Truth is Stranger Than Fact", p. 72.
[89] "García Márquez entre la tragedia o la policial...", pp. 11 y 12.

fate that seem so unimportant until they end in tragedy are the blocks that he builds with". [90] Los "slips of fate" a los cuales el crítico se refiere son, por ejemplo, el papel o mensaje no leído, dejado en la casa del protagonista, los otros anuncios de su muerte que no alcanzan a la víctima, la ceguera de Plácida Linero que no le permite ver a su hijo cuando cierra la puerta y lo deja sin defensa ante los gemelos, la incapacidad de Plácida de interpretar los sueños de su hijo, a pesar de que tenía fama de ser buena intérprete de sueños ajenos y, por fin, los bramidos del buque y el incesante cantar de los gallos que no sólamente sirven para anunciar la visita del obispo, sino también la muerte de Santiago Nasar. A través de la repetición, como ya hemos visto, y la disposición acertada de estos incidentes en el relato, el narrador logra convertirlos en designios fatales omnipresentes que anuncian incesantemente la muerte de la víctima. Citamos al respecto algunas palabras de Antonio Cornejo Polar:

> La tragedia aporta a *Crónica de una muerte anunciada*, en primer lugar y sobretodo, la omnipresencia de los designios que deberán cumplirse minuciosamente pese a la voluntad de los hombres y a la imprevisibilidad de sus acciones. Por esto la trama argumental parece pautada y definida por el comienzo mismo, por un destino que otorga a cada quien una determinada función en orden a lo uñico que realmente interesa: su comportamiento exacto y riguroso. [91]

Ciertamente el narrador enfatiza la función de la fatalidad en su relato, otorgándole a cada personaje la cuota de culpabilidad que el destino le había asignado por no haber podido prevenir la muerte de Santiago Nasar, víctima acaso inocente del crimen que se le imputaba. El propio narrador se incluye en esa comunidad de culpables cuando dice:

> Nos sorprendían los gallos del amanecer tratando de ordenar las numerosas casualidades encadenadas que habían hecho posible el absurdo, y era evidente que no lo hacíamos por un anhelo de esclarecer misterios, sino porque ninguno de nosotros podía seguir viviendo sin saber con exactitud cual era el sitio y la visión que le había asignado la fatalidad. (p. 126)

Esta culpabilidad colectiva proviene en parte del hecho de que la comunidad asistió al asesinato del protagonista, de la misma forma en que los sacerdotes de la antigüedad presenciaban y participaban en los sacrificios rituales de sus víctimas y surge, en parte, de su saber profético sobre el evento próximo a ocurrir:

---

[90] García Márquez's New Book: "Literature or Journalism", p. 50.
[91] Reseña de *Crónica de una muerte anunciada*, *Revista de crítica literaria hispanoamericana*, 13, primer semestre de 1981, p. 141.

> La gente que regresaba del puerto, alertada por los gritos, empezó a tomar posiciones en la plaza para presenciar el crimen. (p. 142)
>
> La gente se había situado en la plaza como en los días de desfiles. Todos lo vieron salir y todos comprendieron que ya sabían que lo iban a matar. (p. 149)

Esta comunidad observadora y participante en la tragedia que va a desenvolverse se asemeja al coro de la tragedia griega. Conoce con anticipación los pormenores del asesinato inevitable y espera su consumación con una actitud entre ansiosa y complacida. La historia, al igual que en la tragedia clásica, proviene de los diversos miembros del coro, es decir, los habitantes de la comunidad, quienes sirven de fuente principal de la historia contada por el narrador. El narrador también le asigna un papel notable a su protagonista en la elaboracion del ambiente fatal de lo narrado. Lo representa como si estuviera ejecutando los movimientos finales de una vida predeterminada, los cuales desembocarán ineluctablemente en su muerte. Santiago Nasar es un muerto animado que emerge en el relato con la estatura propia de una figura trágica cuyo destino inminente ya se manifiesta en la manera en que los habitantes del pueblo lo ven: "Clotilde Armenta... fue la primera que lo vió en el resplandor del alba y tuvo la impresión de que estaba vestido de aluminio. Ya parecía un fantasma" (p. 24). "Sara Noriega... se espantó con la palidez de Santiago Nasar" (p. 134). A Divina Flor el protagonista le aparece en "una visión nítida... 'Llevaba el vestido blanco y algo en la mano... que me pareció un ramo de rosas'" (p. 151). Después de la muerte el juez instructor atribuye su incomprensión del comportamiento del protagonista a la fatalidad: "La fatalidad nos hace invisibles" (p. 147). Para él, así como para el narrador, Santiago Nasar es un ser invisible porque no logran comprender su vida y las circunstancias que lo involucraron en el asesinato.

El contraste dramático entre el carnaval y el sacrificio ritual constituye otro de los vínculos que unen *Crónica* con la tragedia griega. En la relación de estos dos elementos emerge una forma de rito según el cual cada miembro de la comunidad tiene un lugar asignado de antemano, de modo que el impacto de la inevitabilidad afecta a todo y a todos. El drama encerrado en el contraste entre carnaval y sacrificio una vez puesto en marcha, tiene que ser realizado hasta sus últimas consecuencias. No ha de sorprendernos, entonces, que el

protagonista tenga cierta propensión hacia la conducta carnavalesca, revelada, por ejemplo, en la fascinación que siente por metamoforsear a la gente:

> Santiago Nasar tenía un talento casi mágico para los difraces, y su diversión predilecta era trastocar la identidad de las mulatas. Saqueaba los roperos de unas para disfrazar a las otras, de modo que todas terminaban por sentirse distintas de sí mismas e iguales a las que no eran. En cierta ocasión una de ellas se vió repetida en otra con tal acierto, que sufrió una crisis de llanto. "Sentí que me había salido del espejo". (p. 28)

Su amor al carnaval y la relación del mismo al sacrificio son confirmados explícitamente por el narrador, [92] quien asocia el asesinato de Santiago Nasar con el gozo que sintió en la fiesta de bodas: "Santiago Nasar era un hombre de fiestas, y su gozo mayor lo tuvo la víspera de su muerte calculando los costos de la boda" (p. 58). El asesinato de Santiago Nasar, que es un evento exageradamente público, es precedido por un festival rabelesiano cuyas dimensiones son reveladas por el propio Santiago Nasar:

> Contó que habían sacrificado cuarenta pavos y once cerdos para los invitados, y cuatro terneras que el novio puso a asar para el pueblo en la plaza pública. Contó que se consumieron 205 cajas de alcoholes de contrabando y casi 2000 botellas de ron de caña que fueron repartidas entre la muchedumbre. No hubo una sóla persona ni pobre ni rica, que no hubiera participado en algún modo en la parranda de mayor escándalo que se había visto jamás en el pueblo. (p. 28)

Después de semejante celebración, es necesario ofrecer un sacrificio; si es que se quiere llevar a cabo el rito completo. La naturaleza ritual y hasta religiosa del evento se confirma en el hecho de que coincide y se confunde con la visita del obispo al pueblo. Aunque ya hemos mencionado la confusión creada por el narrador al asociar estos dos eventos, citaremos un ejemplo adicional para mostrar como el asesinato de Santiago Nasar es presentado como una prolongación del carnaval: "Poncho Lanao, su esposa y sus cinco hijos, no se habían enterado de lo que acababa de ocurrir a 20 pasos de su puerta. "'Oímos la gritería', me dijo la esposa,'pero pensamos que era la fiesta del obispo'" (p. 155).

---

[92] Si se aplicara el esquema teoríco de Mikhail Bakhtine y sus seguidores a *Crónica* se pondría de manifiesto, no sólo la naturaleza polifónica, la intersubjetividad, y la intertextualidad de la obra, sino, ante todo, el hecho de que esta novela se funda en textos populares serio-cómicos elaborados por una especie de discurso carnavalizado moderno que se abastece, además de las formas de expresión ya mencionadas, de géneros tan dispares como la crónica roja, la novela rosa y la radio y telenovela. (Véase, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris: Editions du Seuil, 1970; *Rabelais and His World*, Cambridge, Mass.: M.I.T., 1968, y, de Julia Kristeva, *El texto de la novela*, Barcelona: Ediciones Lumen, 1974.)

La conexión entre el carnaval y el sacrificio puede ser considerada como uno de los elementos centrales de la historia, que se asocia también al tema del honor injuriado por la pérdida de la virginidad y el subsecuente restablecimiento del honor por medio de la venganza. A la luz de nuestro comentario anterior nos permitimos concluir que el carnaval ocasiona un desorden que tiene que ser corregido por medio del sacrificio, el derramamiento de sangre. Al robarle la virginidad a Angela Vicario, Santiago Nasar ha creado el desorden, puesto que ella deja de ser considerada una mujer digna de su esposo. Sólo a través del derramamiento de sangre que acompaña al asesinato de Santiago Nasar es posible restaurar el orden trastornado.[93] Es de notar igualmente que la historia contada por el narrador de *Crónica*, vista en los términos del orden y desorden que acabamos de mencionar, se vincula también a la tradición literaria española, donde el mundo trágico del pundonor hispánico desplaza al mundo clásico de la retribución divina. El tema del honor degradado por la pérdida de la virginidad ha aparecido, por ejemplo, en el *Poema de Mío Cid*, en la comedia de honor del Siglo de Oro y, en la literatura de este siglo, en las tragedias de García Lorca.

Al igual que el restablecimiento del orden social a través del sacrificio, la purificación de la culpa constituye otro aspecto importante de la tragedia griega, que también se da en *Crónica*. No sólo se cumplen a su debido tiempo todos los designios o anuncios fatales, sino que todos los personajes principales, excepto Bayardo San Román, purifican su culpa a través de su sufrimiento, de modo que contribuyen a restablecer el orden de cosas que existía antes de la tragedia:

> Para la inmensa mayoría sólo había una víctima: Bayardo San Román. Suponían que los otros protagonistas de la tragedia habían cumplido con dignidad, y hasta con cierta grandeza, la parte de favor que la vida les tenía señalada. Santiago Nasar había expiado la injuria, los hermanos Vicario habían probado su condición de hombres, y la hermana burlada estaba otra vez en posesión de su honor. (p. 109-110).

Inclusive la madre del protagonista, quien al cerrar *"La puerta fatal"* (p. 20) contribuyó indirectamente a la muerte de su hijo, puede expiar su culpa a tiempo: "Plácida Linero había

---

[93] La virginidad femenina y su relación con el carnaval y el sacrificio es otro elemento de la novela cuya importancia no discutiremos aquí para limitar la extensión de nuestro trabajo.

cerrado esa puerta en el último instante, pero se liberó a tiempo de su culpa" (p. 128).

El tema del honor también figura en la relación que se establece entre *Crónica* y el folletín romántico. No cabe duda que muchos de los elementos del folletín de intriga amorosa (la traición, los matrimonios por conveniencia, las bodas frustradas por la separación inesperada de los novios, el amor romántico prolongado por años, la deshonra, el despecho, etc.) aparecen en la novela de García Márquez. Como folletín romántico, hay por lo menos tres títulos que podríamos poner a la novela, usando palabras tomadas de la novela misma. El epígrafe nos proporciona el primero, "La caza de amor es de altanería", y del texto sacamos "*En prueba de mi amor te envio mis lágrimas*" (p. 123), y "La honra es el amor" (p. 127). Los diferentes elementos de este relato de amor están centrados en el epígrafe que funciona como un eje aglutinador.

El epigrafe de la novela proviene de una obra del dramaturgo portugués Gil Vicente:

> La caza de amor
> es de altanería;
> trabajos de día,
> de noche dolor
> con garza tan fiera
> peligros espera.[94]

Al interiorizarse en *Crónica*, la información que aparece en un contexto externo amplía su significación, operando como un resumen símbolico de la pasión amorosa de los personajes que podrían figurar como protagonistas del folletín ya mencionado. Se trata de palabras cuya significación se proyecta en la novela mediante un proverbio citado por el propio narrador: "*Halcón que se atreve con garza guerrera, peligros espera*" (p. 87). Este proceso da pie para que se desencadene un juego de alusiones que ponen en relación la ambigüedad de los términos "caza", "amor" y "altanería". Por una parte, "caza" sugiere sinónimos como perseguir, atrapar y someter y, por otra, "altanería" significa "caza que se hace con halcones y otras aves de alto vuelo", mientras en su sentido figurado quiere decir "altivez" o "soberbia". Las connotaciones de estas palabras nos permiten, entonces, inferir el siguiente mensaje del texto: El altivo halcón

---

[94] Gil Vicente, "Comedia de rubena", *Obras completas* (Lisboa: Livraria Sa' Da Costa-Editora, 1943), p. 62.

(Santiago Nasar) que se atreve a cazar una garza guerrera (María Alejandrina), terminará cazado por ella ("peligros espera"). Nuestra lectura de los versos de Gil Vicente y del proverbio queda confirmada al cotejarla con el contexto donde aparecen aludidos en la novela:

> Santiago Nasar perdió el sentido desde que la vió por primera vez. Yo lo previne: ***Halcón que se atreve con garza guerrera peligros espera***. Pero él no me oyó, aturdido por los silbos quiméricos de María Alejandrina Cervantes. Ella fue su pasión desquiciada, su maestra de lágrimas a los 15 años. Hasta que Ibraim Nasar se lo quitó de la cama a correazos y lo encerró más de un año en ***El divino rostro***. (p. 87)

La relación que establece el epígrafe con el texto, adquiere mayor significación si tenemos en cuenta el hecho, ya mencionado, de que Santiago Nasar solía cazar aves desde su ninez.

La intriga amorosa de Bayardo San Román y Angela Vicario también está basada en la altanería o altivez. Angela le confiesa al narrador que Bayardo "había logrado impresionarla, pero por razones contrarias al amor. 'Yo detestaba a los hombres altaneros, y nunca había visto uno con tantas ínfulas'" (p. 41). Ella, quizás más por altivez que por honestidad, no quiso usar "artimañas de comadrona para fingir sus prendas pérdidas" (p. 53), pudiendo así castigar a su soberbio esposo en lo más profundo de su masculinidad. Sea como fuere, no deja de ser sorprendente que del amor agraviado nazca la pasión amorosa más imprevisible de la novela: "Nadie hubiera sospechado siquiera, hasta que ella se decidió a contármelo, que Bayardo San Román estaba en su vida para siempre desde que la llevó de regreso a su casa. Fue un golpe de gracia" (pp. 119 120). Esta historia de amor que comienza cuando el altivo Bayardo San Román devuelve a su esposa deshonrada se prolonga durante 17 años. Al igual que el canario enjaulado que solía tener cerca de su cabeza, Angela Vicario "no paraba de cantar" (p. 116), sino que durante todos estos años sostiene una correspondencia amorosa y febril con su esposo:[95]

---

[95] Lo inexplicable de esta historia daría materia para que el autor, al igual que hizo con su historia *Cândida Eréndira*, desarollara un cuento de intriga amorosa. En su ya citado artículo, Angel Rama va aún más lejos que nosotros en su interpretación de la intriga amorosa. El sugiere "que las relaciones amorosas de las aves altaneras están trianguladas sobre el modelo principal Bayardo-Angélica(sic)-Santiago?, el cual reencontramos en el triángulo secreto de narrador-María Alejandrina-Santiago Nasar" ("García Márquez entre la tragedia y la policial o Crónica...", p. 16).

> Nació de nuevo. "Me volví loca por él, me dijo, loca de remate"...
> Dueña por primera vez de su destino, Angela Vicario descubrió entonces que el odio y el amor son pasiones réciprocas. ... Cuando su madre se acostaba permanecía en su cuarto escribiendo cartas sin porvenir hasta la madrugada. Se volvió lúcida, imperiosa, maestra de su albedrío, y volvió a ser virgen sólo para él, y no reconoció otra autoridad que la suya ni más servidumbre que la de su obsesión. (pp. 121-122)

Este amor romántico adquiere plenamente su porvenir cuando Bayardo San Román, después de largos años de ausencia y silencio, se reencuentra con ella:

> Bayardo San Román dio un paso adelante, sin ocuparse de las otras bordadoras atónitas, y puso las alforjas en la máquina de coser.
> "Bueno", dijo, "aquí estoy".
> Llevaba la maleta de la ropa para quedarse, y otra maleta igual con casi dos mil cartas que ella le había escrito. Estaban ordenadas por sus fechas, en paquetes cosidos por sus cintas de colores, y todas sin abrir. (pp. 124-125)

Finalmente, para completar el cuadro de las intrigas amorosas afectadas por la altivez, hace falta mencionar la que figura muy brevemente en la novela protagonizada por Santiago Nasar y Flora Miguel. El halcón Santiago Nasar "el galán con quien todas sueñan", según José Miguel Oviedo, [96] visita a su novia, momentos antes de ser asesinado y, contrariamente a lo que esperaba, es rechazado por ella. En el fondo de este episodio encontramos los mismos sentimientos de soberbia y amor propio y, sobre todo, el honor ofendido. A Flora Miguel

> le pareció inconcebible que a Santiago Nasar lo fueran a matar, y en cambio se le ocurrió que lo iban a casar a la fuerza con Angela Vicario para que le devolviera la honra. Sufrió una crisis de humillación. ... (p. 146).

Por eso, cuando Santiago Nasar llega a su casa la encuentra "llorando de rabia y poniendo en orden el cofre de las cartas que Santiago Nasar le había mandado desde el colegio" (p. 146). En cuanto la ve, le devuelve el cofre con palabras que indican su actitud altanera: "'Aquí tienes', le dijo, 'Y ojalá te maten!'" (p. 147). A diferencia de las cartas de Angela Vicario, las de Santiago Nasar no contribuyeron a realizar una historia de amor, sino a terminarla. Por tanto, el narrador la concluye en el tono característico del folletín romántico, informándonos del destino de la amada agraviada después del asesinato de su amado: "Flora Miguel, la novia de Santiago Nasar, se fugó por despecho con un teniente de fronteras que la prostituyó entre los caucheros del Vichada" (p. 127).

---

[96] "A la (mala)hora señalada", p. 41.

La última de las tradiciones literarias a las cuales se asocia el narrador que queremos comentar es la novela policíaca. La primera indicación que tenemos de una conexión entre *Crónica* y esta forma narrativa, además de su título, proviene de García Márquez:

> Dans aucun autre roman je n'ai eu une maîtrise aussi absolue que dans celui-ci. Probablement à cause du sujet et du volume. C'est un thème très rigoreux, structuré presque comme un roman policier, et c'est un livre fort court. Je suis satisfait du résultat. [97]

Sin embargo, aunque *Crónica* está "casi estructurada como una novela policíaca", es importante notar que el narrador realiza una doble inversión de su estructura tradicional. Además de invertir el orden convencional del acontecer, puesto que el asesinato culmina en vez de iniciar la dinámica de la acción, la solución del misterio, o reconstrucción exitosa del rompecabezas que sirve de desenlace feliz a la novela policíaca, no se da en *Crónica*. El autor colombiano nos explica la inversión en los siguientes términos:

> Le roman policier du génie c'est *L'Oedipe Roi* de Sophocle, parce que là l'enquêteur découvre qu'il est lui même l'assassin: cela ne s'est jamais revu! Après l'*Oedipe*, ... la seule chose ennuyeuse dans le roman policier c'est qu'il ne te laisse aucun mystère. C'est une littérature faite pour révéler et détruire le mystère. [98]

Al margen de la inversión del modelo estructural de la novela policíaca, en *Crónica* se encuentran otros elementos del género, sobre todo el empleo de ciertos métodos investigativos y la forma, ya estudiada, de presentar un informe casi policial de los hechos. El narrador actúa como un detective que investiga un asesinato y sus circunstancias para tratar de encontrar las pistas que le permitirán descubrir en este caso, no los asesinos, los cuales ya han sido identificados, sino los verdaderos móviles del crimen. Investiga las circunstancias más insignificantes que tuvieron alguna relación indirecta con el homicidio. Pero no puede sacar conclusiones irrefutables debido a que los testigos oculares del crimen "recuerdan", 27 años después de que el crimen acaeció, no lo que ha pasado, sino lo que les parece debió haber ocurrido. Como ya hemos visto, la gente del pueblo no puede ponerse de acuerdo ni siquiera sobre el tiempo que hacía el día del asesinato. Lo que el narrador sí descubre es que los anuncios del crimen, a pesar de haber sido ampliamente divulgados, no llegaron a la víctima. El

---

[97] "Mon meilleur roman", *Magazine littéraire* p. 26.
[98] "Dix mille ans de littérature", *Magazine littéraire*, p. 25.

investigador establece que la mayoría de los habitantes del pueblo presenciaron un crimen llevado a cabo en pleno día, y no hicieron nada para prevenirlo. Paradójicamente la investigación revela al narrador que cuanto más sabe del homicidio y sus circunstancias, menos descubre sobre sus móviles reales y la identidad del verdadero causante de la deshonra de Angela Vicario. [99] El misterio es matizado por la imaginacion del narrador y queda insoluble porque Angela Vicario cuenta su desventura a todo el mundo "salvo el secreto que nunca se debía de aclarar: quién fue, y cómo y cuándo el verdadero causante de su perjuicio" (p. 117) [100] Después de su pesquisa policial, el detective, quien no logra rehacer el rompecabezas de su misterio, se encuentra en la misma situación de incertidumbre en la cual se encontró el juez encargado de investigar el caso: "lo que más le había alarmado al final de su diligencia excesiva, fue no haber encontrado ningún indicio, ni siquiera el menos verosímil, de que Santiago Nasar hubiera sido en realidad el causante del agravio" (p. 130). Como bien lo comenta José Miguel Oviedo, este juego de misterios insolubles involucra al lector y constituye uno de los elementos más destacados de la novela:

> Desde los intersticios del *puzzle* el narrador trabaja incesantemente sobre la imaginación del lector otorgándole y negándole pistas. ... Se juega al máximo con las expectativas, pero con la maliciosa intención de no satisfacerlas: la acuciosidad del narrador no hace sino oscurecer con sospechas y conjeturas propias y ajenas la verdadera naturaleza de Santiago; así, el objeto central de su investigación termina siendo el más misterioso de la novela. Pero lo que parece un defecto puede ser también una virtud: que el juego del gato y el ratón que el narrador sostiene con el lector lo deje a éste con la miel en los labios, prueba la inmensa astucia narrativa del autor, que tras haberlo burlado en cada una de sus páginas, lo burla también en la última. [101]

---

[99] Angel Rama, en la excelente pesquisa que hace de la *Crónica*, sugiere de una forma perspicaz y persuasiva, que el culpable de la deshonra de Angela Vicario es el propio narrador, "invisible", Gabriel García Márquez. Esta afirmación parte de una lectura metalingüística del texto basada, entre otras pruebas, en la afirmación de Angela Vicario: "fue mi autor" (p. 131). La hipótesis de Rama resulta altamente convincente, si se tiene en cuenta el comentario de García Márquez que ya hemos citado, donde afirma que la mejor novela policíaca es *Edipo Rey*, porque el investigador descubre que él mismo es el asesino.

[100] No sólo en la ficción, sino en la realidad, este misterio queda insoluble. Así lo corroboran los periodistas que reconstruyeron los hechos en Sucre: "Queda pendiente el misterio que la novela no resuelve y que obliga a que los habitantes de Sucre continúen preguntándose como los lectores del libro: Quién fue? Quién perjudicó a Margarita?" (Julio Roca y Camilo Calderón, "García Márquez lo vió morir", p. 108).

[101] "A la (mala) hora señalada", p. 42.

Pese a la inversión de la estructura de la novela policíaca, García Márquez ha logrado hacer lo que él quería que hicieran los escritores de novelas de detectives: no destruir el misterio, sino conservarlo.

****

En los comentarios anteriores, nos hemos dedicado sobre todo a la actuación y la función del narrador en la historia que despliega. Se ha visto que actúa en su doble capacidad de personaje de la historia e investigador o cronista, quien cuenta en primera persona, ajustando la presentación de la materia a sus intereses, pero sin desdeñar la estructura de causa y efecto inmanente al suceso narrado. Además de estas características queda establecido que el narrador, en su afán de mostrar como la realidad se somete a los manejos de la imaginación, ha organizado la cronología de su historia en base a dos grandes categorías: el tiempo histórico y el tiempo psicológico. De esta manera no sólo ha buscado y logrado demostrar el proceso de transformación que sufren los eventos al ser percibidos, recordados y transcritos en su *Crónica*. También ha fundado, valiéndose de diferentes recursos literarios, un nuevo mundo que surge a través de su composición y que se vincula a una tradición literaria establecida, de la cual toma modelos estructurales y temáticos que le sirven de base para la presentación de su historia. En definitiva, el narrador ha estructurado su texto de acuerdo a los propósitos específicos que, en nuestra opinión, lo llevaron a escribirlo: primero, reconstruir el suceso en sí, y el proceso de transformación al cual se le ha sometido, y, segundo, enfatizar su dimensión pública. El texto, entonces, posee la marca inconfundible de un narrador que lo ha elaborado sobre la base de su percepción de la historia que ha contado.

VI. CONCLUSION

El estudio de *In Cold Blood* y *Crónica de una muerte anunciada* que hemos emprendido en las páginas anteriores nos ha revelado no sólo la situación que resulta a consecuencia de la reelaboración de datos reales en dos textos literarios, sino también algunas de las implicaciones del proceso creativo en ambos textos y, por extensión, en las obras literarias en general. Estos aspectos de la literatura son tan complicados como antiguos. Como hemos comentado al principio de este trabajo, la fusión de la realidad con la imaginación se remonta a los orígenes de la literatura. Los escritores de todas las épocas han explotado consciente e inconscientemente la capacidad mimética de la literatura de recrear la realidad a través de un discurso imaginario, siendo Cervantes el que en las letras hispánicas, con su *Quijote*, ha establecido uno de los paradigmas más importantes de la relación en el texto literario entre la vida y la literatura. Por otra parte, el hecho de que en más de una obra literaria innovadora se hayan fusionado lo real y lo imaginario pone de manifiesto que las características de la creación literaria no sólo son de orden histórico o contingente, sino que tienen su origen en la actitud artística e individual del escritor ante su materia narrativa.

Al ficcionalizar algunos datos reales en *In Cold Blood* y *Crónica*, Truman Capote y García Márquez no han hecho nada que los apartara de una larga tradición literaria. Es decir, que los dos escritores han imitado la realidad a su manera, metiénendose así en una tarea que corresponde justamente a la naturaleza de la literatura. Lo que nosotros hemos estudiado, pues, es la manera en que ellos han emprendido algunos aspectos de su tarea. Desde la perspectiva del proceso de creación, hemos establecido que, aunque en ambos textos se narra una historia basada en hechos reales y, hasta cierto punto semejante, el tratamiento del tema difiere radicalmente, divergencia que se puede atribuir al hecho de que se propone probar tesis

diferentes en las dos novelas.

En el caso de *In Cold Blood*, hemos aludido al propósito de Truman Capote cuando escribió su novela. Este autor ha querido utilizar los recursos de la creación literaria para contar un evento real, sin alterar la naturaleza del mismo. Es decir, ha querido hacer literatura y, al mismo tiempo, prescindir de su capacidad de crear un mundo ficticio. En nuestra opinión, sin embargo, no ha podido librarse de las leyes inmanentes de la composición literaria. Según ella, el texto literario no tiene el mismo estatuto que los discursos reales. Como ya hemos visto, consiste en un discurso que debemos atribuir, no al autor real, sino a un autor implícito o a un narrador, quien revela su existencia a través del texto como el ser que controla y organiza la narración e interpretación de los eventos relatados. La presencia de este autor implícito comienza a manifestarse a partir de la selección del título de la novela y no deja de revelarse en muchos otros aspectos del texto: en la estructura de su acontecer y la manipulación de su cronología para crear el suspenso; en la adopción de un punto de vista que le permite vehicular una perspectiva ética y estética de los eventos narrados; en el empleo de algunos narradores secundarios, mediante los cuales el autor pretende escamotear su presencia en el texto y conseguir la ilusión de objetividad y, en fin, en la metaforización subjetiva de aspectos del tema y el empleo de recursos retóricos que ponen en evidencia una perspectiva subjetiva sobre los eventos. Creemos que la presencia de un autor implícito, que impone su perspectiva personal en los eventos narrados, no sólo desvirtúa la supuesta objetividad que el autor real quiere conferir a su relato, sino que, al contrario de lo que esperaba Truman Capote, hace que *In Cold Blood* tenga las mismas características que otras obras más intencionadamente literarias.

García Márquez tambien se basó en eventos reales cuando escribió ***Crónica de una muerte anunciada***. Sin embargo, en vez de intentar mantenerse fiel a la realidad, le interesaba más mostrar la transformación a la que los eventos se sometieron debido a la intervención de la percepción humana en la recuperación y narración de la historia. Con el objeto de cumplir con este propósito, el escritor colombiano explota deliberadamente los recursos comunes a la literatura mediante los cuales se imitan los discursos reales. Adopta, por ejemplo, el estilo de la

crónica histórica y periodística, utilizando para ello un narrador personal, cuya presencia en el texto es constante y quien usa algunos de los recursos narrativos similares a los empleados por el narrador de *Don Quijote* para representarse en el proceso de creación de su obra. Esto le permite mostrar a su narrador en el proceso de recoger la información necesaria para su *Crónica*, como si lo viéramos en el acto de componerla, al mismo tiempo que capacita al lector para participar en la reconstrucción de la historia, como si asistiera al proceso de su elaboración. Se trata, en efecto, de dos características ampliamente explotadas en la narrativa del siglo XX, que, en el caso de *Crónica de una muerte anunciada*, se despliegan en una narración entregada por un hablante que nos comunica su historia en primera persona. Este, como ya lo hemos mencionado, interviene abiertamente en la historia, ora como personaje y testigo parcial de los hechos narrados, ora como un cronista interesado, que trata de registrar meticulosamente todos los pormenores relacionados a una historia que sucedió 27 años antes de que la escribiera. Pese a la distancia temporal que media entre el evento y su escritura, o tal vez debido a ella, el narrador no ha querido subordinarse completamente a la relación natural de causa y efecto que determina la evolución del acontecer, ni a la secuencia cronológica de los eventos. Ha impuesto un nuevo orden en la causalidad y en la cronología, con el objeto de destacar la dimensión pública del evento. Con esta nueva estructura, pone de manifiesto la falibilidad de la memoria individual y colectiva y la conducta inexplicable de una comunidad, que se somete ciegamente a la inevitabilidad al dejar ocurrir, en nombre del honor ofendido, un asesinato que bien pudiera haber evitado.

Dada la identidad y los objetivos del narrador de *Crônica*, podemos concluir legítimamente que la presentación de los diferentes elementos del texto es controlada y organizada por él de manera que pueda orientarlos en una dirección específica. Resulta, entonces, que la novela no es sólo un recuento de un evento pasado sino también un registro de como la información acerca de ese evento fue reunida. En nuestro comentario, por tanto, hemos tomado como punto de partida el papel que el narrador desempeña en su narración para poder identificar algunas de las huellas que ha dejado en el texto: la reorganización de la

estructura causal de la historia y sus dimensiones cronológicas, de modo que se destaca, entre otros aspectos, el papel de la casualidad en la trayectoria de causa y efecto y se enfatiza la poca importancia que conlleva el hecho de estructurar los eventos en torno al tiempo histórico, ya que en su recreación predomina un tiempo psicológico. De igual manera, hemos visto que el narrador no produce su texto en un vacío, sino que su estructura y tema se vinculan a las prácticas narrativas de una tradición establecida.

Según hemos determinado, el papel desempeñado por el narrador de *Crónica de una muerte anunciada* tiene muchos aspectos en común con el que le atribuimos al narrador de *In Cold Blood*, a quien hemos identificado con el autor implícito de la novela. Ambos se adhieren a la estructura causal general de eventos, pero, debido a varias razones, deciden modificarla para obtener efectos determinados, en un caso porque se trata de reconstruir el evento 27 años despueés de que ocurrió y, en otro, porque se trata de narrar eventos que sucedieron simultáneamente en lugares diferentes. Los dos realzan la dimensión pública de los eventos narrados, aunque desde diferentes perspectivas, y explotan las posibilidades ofrecidas por la casualidad la ironía y la fatalidad. Finalmente, ambos están plenamente conscientes de haber narrado su historia en el marco de pautas técnicas y temáticas tomadas de la larga tradición del arte de contar en la literatura occidental. Estas semejanzas, desde luego, no nos permiten concluir que las dos novelas sean idénticas, transmitan el mismo mensaje o vehiculen la misma visión del mundo. De hecho, insistimos que en esta tesis no hemos querido comparar las dos obras ni establecer semejanzas o diferencias entre ellas, sino analizarlas para entender el proceso creativo que ha contribuido a su composición. En este orden de cosas, creemos que nuestro trabajo nos ha proporcionado una comprensión más acertada de las dos obras en cuestión, al mismo tiempo que nos ha capacitado para obtener y desarrollar ideas claras y precisas acerca de la naturaleza de la composición literaria en general.

Ante todo, nuestro análisis nos ha permitido formular una serie de criterios que, sin ser nuevos, nos ayudarán a comprender mejor la naturaleza del texto literario y la función del crítico. En primer lugar, hemos ampliado nuestro conocimiento en lo que se refiere a la relación

que media entre el autor y su obra y, por ende, nuestra comprensión de la relación compleja que se establece entre la literatura y la realidad. Nuestro análisis también nos ha revelado un número de características inmanentes al texto y la forma en que ellas funcionan. Hemos visto, por ejemplo, que las estructuras narrativas no son arbitrarias sino el producto de las intenciones del narrador y del autor implícito y, por tanto, capaces de vehicular significación. Es decir, que hasta los detalles aparentemente insignificantes pueden tener alguna importancia estructural, y que, pese a la autonomía de los textos como unidades o entidades creativas singulares, también es necesario entender la manera en que prolongan o desafian la tradición. Por eso, aunque nuestro estudio, de ningún modo, haya agotado el análisis de los dos textos estudiados ni nos haya proporcionado un modelo teórico-crítico aplicable en otras circunstancias, nos ha ayudado a aclarar significativamente nuestra concepción del papel que debe desempeñar el crítico en el análisis del texto literario. Por ello creemos que nuestro estudio nos ha permitido realizar el objetivo que nos propusimos al iniciarlo.

BIBLIOGRAFIA

Aub, Max. *Novelas escogidas*. México: M. Aguilar Editor S. A., 1970.

Barthes, Roland. *Essais Critiques*. Paris: Editions du Seuil, 1964.

-----. "L'Effet de réel." *Communications*, 11, 1968, 81-84.

Bakhtine, Mikhail. *La Poétique de Dostoïevski*. Paris: Editions du Seuil, 1970.

-----. *Rabelais and His World*. Cambridge, Massachusetts: M.I.T., 1968.

Capote, Truman. *A Christmas Memory*. New York: Random House, 1956.

-----. *Breakfast at Tiffany's*. London: Hamish Hamilton Ltd., 1958.

-----. *The Grass Harp*. London: William Heinemann Ltd., 1952.

-----. *In Cold Blood*. Harmondsworth, England: Penguin Books Ltd., 1966.

-----. *Music for Chameleons*. New York: Random House, 1980.

-----. *Other Voices Other Rooms*. New York: Random house, 1948.

Chatman, Seymour. *Story and discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1978.

Ciberio, Jesús. "Mon meilleur roman." Entrevista con Gabriel García Márquez publicada en *El païs* aproximadamente el 1 de mayo de 1981 y traducida por Albert Bensoussan para *Magazine Littéraire*, 178, nov. 1981, 26-27.

Cornejo Polar, Antonio. Reseña de *Crónica de una muerte anunciada*. *Revista de crîtica literaria iberoamericana*, 13, primer semestre de 1981, 140-142.

Defoe, Daniel. *A Journal of the Plague Year*. Ed. Louis Landa. London: Oxford University Press, 1981.

-----. *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders*. Meston, Yorkshire, England: The Scolar Press limited, 1970.

Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo XXI, 1974.

Eustella, Margaret. *Gabriel Garcîa Márquez: An Annotated Bibliography, 1974-1979*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1980.

García Márquez, Gabriel. *Crónica de una muerte anunciada*. Bogotá: Editorial La Oveja Negra, 1981.

-----. *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1975.

-----. *La increible y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Barcelona: Barral Editores, S. A., 1972.

Garson, Helen S. *Truman Capote*. New York: Frederick Publishing Co., 1980.

Genette, Gerard. *Figures III*. Paris: Editions du Seuil, 1972.

Giacoman, Helmy F., ed. *Homenaje a Gabriel Garcìa Márquez*. Madrid: Selecciones Gráficas, 1982.

Gilard, Jacques. *Garcìa Márquez: obra periodìstica*, Vol. I, *Textos costeños*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1981.

Gómez-Moriana, Antonio. "La evocación como procedimiento en *El Quijote*." *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 6, 1982, 191-223.

Goldenstein, J. P. *Pour lire un roman* Paris y Gembloux: Editions J. Duculot, 1980.

Grossman, Edith. "Truth is Stranger than Fact." *Review: Latin American Literature and Arts*, 30, 1981, 71-73.

Jakobson, Roman. *Questions de Poétique*. Paris: Editions du Seuil, 1973.

Kristeva, Julia. *El texto de la novela*. Barcelona: Ediciones Lumen, 1984.

Malin, Irvin. *Truman Capote's In Cold Blood: A Critical Handbook*. Belmont, California: Wadsworth Publishing Company, Inc., 1968.

Martínez Bonati, Félix. "Cervantes y las regiones de la imaginación." *Dispositio*, 5-6, Vol. II, verano-otoño 1977, 28-53.

-----. "*El Quijote*: Juego y significación." *Dispositio*, 9, Vol. III, otoño 1978, 315-336.

-----. *Fictive Discourse and the Structure of Language*. Trans. Philip W. Silver. Ithaca and London: Cornell University Press, 1981.

-----. *La estructura de obra literaria*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1972.

-----. "La unidad del *Quijote*." *Dispositio*, Vol. II, verano-otoño 1977, 118-139.

McHale, Brian. "Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts." *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, 3, 1978, 249-287.

Mendilow, A. A. *Time and the Novel*. London: Peter Nevill Ltd., 1952.

Mouton, Jean. *Littérature et sang-froid, un récit véridique de Truman Capote pose des questions au roman*. Paris: Desclée de Brouwer, 1967.

Nabokov, Vladimir. *Lectures on 'Don Quijote'*. New York: Harcourt Brace Jovanovish,

Publishers, 1983.

Nance, William L. *The Worlds of Truman Capote*. New York: Stein and Day Publishers, 1978.

Nelson Jr., Lowry, ed. *Cervantes: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Printing House Inc., 1969.

Nicholson, Watson. *The Historical Sources of Defoe's Journal of the Plague Year*. Boston: The Stratford Co., Publishers, 1919.

Oviedo, José Miguel. "A la (mala) hora señalada." *Revista de la Universidad de México*, 7, nov. 1981, 38-42.

Rabassa, Gregory. "García Márquez's New Book: Literature or Journalism." *World Literature Today*, Vol 56, (1982), part. 1., 48-51.

Railard, Alice. "Gabriel García Márquez nous parle de son dernier roman." *Quinzaine littéraire*, 362, 1982, 6-7.

Rama, Angel. "García Márquez entre la tragedia o la policial o Crónica y pesquisa de la crónica de una muerte anunciada." *Sin Nombre*. octubre-diciembre 1982, 7-27.

Reed, Kenneth T. *Truman Capote*. Boston: Twayne Publishers, 1981.

Roca, Julio. "Sí la devolví la noche de bodas." *Magazîn al dîa*, Bogotá, 3, 12 de mayo, 1981, 23-27.

Roca, Julio y Camilo Calderón. "García Márquez lo vió morir." *Magazîn al dîa*, Bogotá, 1, 28 de abril de 1981, 53-60, 108-109.

Rudisill, Marie y James C. Simmons. *Truman Capote*. New York: William Morrow and Company, inc., 1983.

Soldevila Durante, Ignacio. *La obra narrativa de Max Aub*. Madrid: Editorial Gredos S. A., 1973.

Stanton, Robert J. *Truman Capote: A Primary and Secondary Bibliography*. Boston: G. K. Hall & Co., 1980.

Tacca, Oscar. *Las voces de la novela*. Madrid: Editorial Gredos S. A., 2a. ed., 1978.

Tompkins, Phillip K. "In Cold Fact." *Esquire*, 65, June 1966, 125-127, 166-171.

Vicente, Gil. "Comedia de rubena." *Obras completas*. Lisboa: Livraria Sa' Da Costa-Editora, 1943.

"Wealthy Farmer 3 of Family Slain." *The New York Times*. November 16, 1959.